الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد 101-102 شتاء وربيع 2000 السنة الخامسة والعشرون



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 101-102 شتاء وربيع 2000 السنة الخامسة والعشرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبيـة »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن راي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ۱۰۰ ل.س

الاقطار العربية للافراد ۲۰۰ ل.س أو ۱۰ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ۳۰۰ ل.س أو ۱٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ۲۰۰ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ۳٥۰ ل.س أو ۲۰ دولارا اميركيا
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥۰۰ ل.س أو ۲٥ دولارا اميركيا

أعضاء اتحاد الكتاب ٥۰ ل.س

المراسلات

باسم امانة التحرير
الادارة
اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة
ص . ب ۳۲۲۳

هـ ٦١١٧٢٤٢
٤٣
٤٠

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الانترنيت: Internet : : aru@net.sy

تنويه

تعتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أي مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي. كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الانكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

هـــذا العـــدد

■ قمر كيلاني ■

هذا العدد كما يلاحظ القارئ الكريم مهتم إن لم نقل هو مخصص للنقد، ذلك أن النقد العربي أو بالأصح نقد الأدب العربي عموماً في أزمة. ليس في عدم توفر النقاد.. ولا في مستوياتهم النقدية فهم والحمد لله كثر وفي كل الأجناس الأدبية وخاصة الشعر... ومعظمهم من الأكاديميين والاختصاصيين الذين يدرسون النقد في الجامعات العربية..

بل ويحملون أنفاس الأدب العربي إلى جامعات الغرب كمحاضرين أو أساتذة زائرين. وفي الوقت نفسه يكشفون عن الإبداع العربي... ويعرفونه بالمبدعين العرب. ولعلّ مستوياتهم النقدية تختلف باختلاف اهتماماتهم أوحظهم من الشهرة والانتشار. لكن النقد أساساً موصول بالإبداع والعملية جدليةأكثر منها إشكالية... فلا نقد بدون إبداع..والإبداع يرتكز على النقد وينشط به فهو التقويم أولاً وليس التعريف والتقديم إن لم نقل الإشهار الذي يكون أحياناً إلى حد الإبهار ويحمل في ثناياه الثناء الذي قد يقبله القارئ ولا يبرره. وماذا نقول عن زمن أصبح فيه الإعلام وسيلة أساسية من وسائل العصر. وماذا نقول أيضاً عن الزمن الذي أصبح فيه القارئ لا يعثر على الكتاب الذي يهمه إلا من خلال المعارض والدعايات وربما الإعلانات.

نحن لا نضع اللائمة على النقد أو النقاد العرب وإنما على الظروف التي جعلت الإبداع العربي في وضع صعب بحيث أن روافده وسواقيه وأنهاره لاتصب في بحر واحد ولا يخلق تياراً واحداً يتجدد مع الزمن ومنه تنبثق حركات نقدية أو مدارس نقدية واضحة الشطآن والضفاف...بل أصبح لكل بلد عربي ليس تياراته الخاصة به فقط وإنما اتجاهاته النقدية التي تستمد -غالباً- من الغرب أحكامها ومصطلحاتها وتقويماتها. وكأنها بذلك تعني التجديد أو التحديث. بينما هي في واقع الأمر لا تعني إلا الانسلاخ عن جسد الأدب العربي ككل... لأنه -أي النقد- وفي المحصلة النهائية وفي نظر الأمم الأخرى هو أدب عربي أولاً وقبل كل شيء... هذا الذي يتناوله النقد. وربما اتخذ نموذجاً ككل الإبداع العربي...

ومادامت اللغة العربية الأصيلة ونقصد الفصحى (مقابل اللهجات العامية) هي الأساس في عملية الإبداع... ومادام المبدع يحمل سمته كعربي إن لم نقل انتماءه القومي فإن الخروج من الباب الضيق يغدو عسيراً. وهاهي محاولات النقاد في مشرق العالم العربي ومغربه وهي تقسر آدابها الوطنية المحلية علىأن تكون مستقلة بذاتها عن الذات الأم...

وهاهي ومضات لا إشعاعات لاتجاهات نقدية يُعترف بها في بلد ويسقطها أو يتجاهلها أو ينكرها نقاد في بلد آخر. هذا الأمر لم يكن وارداً على توالي العصور في الأدب العربي خصوصاً وفي الإبداع العربي عموماً وعلى مستوى الفنون جميعاً. فالأدب حمل رسالة واحدة كما تدل العبارة الشهيرة التي أطلقها النقاد في المشرق على كتاب "العقد الفريد لابن عبد ربه في الغرب)، وهي (هذه بضاعتنا ردت إلينا). ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان للأدب العربي هذا الوجه الواحد... ولما كان للحضارة العربية هذا الإيقاع الواحد الذي تجلى على المساحة العربية الشاسعة. ولما كان هذا الاتساق رغم التنوع والابتكار حتى في المعمار على سبيل المثال وقد تجلى في الدور والقصور كما في المعابد والمساجد والنقد العربي في أزمة... والزمن يسبقنا... وما يتساقط من شجرة الآداب العالمية تبدو لنا مرة المذاق...

صعبةعلى الهضم فنحن لنا نقدنا الراسخ في التاريخ... ولنا تياراتنا ومذاهبنا النقدية... وإذا انقطعت بنا حبال السفينة في فترة أو فترات زمنية معينة أو نحن قطعناها بأيدينا فليس معنى ذلك أن السفينة ستغرق... لأننا قادرون على إنقاذها... ولعل تجربة النقد في اللحاق بمدارس الغرب النقدية التي أفرزتها الأيديولوجيات والسياسات والتي سقطت أو تلاشت دليل على خطأ الطريق التي سلكناها... ولعل التناقض والتباين بين مدارس النقد الأوربية والأمريكية والتي أوقعت النقد العربي في الحيرة والبلبلة هما مؤشران أساسيان علىأنماينطبق علىالآداب الغربية لا ينطبق على الأدب العربي.

وهاهي الحداثة كما يشير (نديم نعيمة) في كتابه الحداثة والتراث تضعنا في المأزق الحرج- وهذا مايعترف به نقاد وباحثون آخرون- في محاولة للخروج نحوها. يقول (يندر أو يستحيل اليوم أن نذكر الحداثة من غير أن تقترن بصورة الغرب الحديث كما تجسده أوروبا وما تفرع عنها إلىأمريكا الشمالية).

والحداثة ومابعدها مشكلات قائمة على الساحة النظرية قبل التطبيقية... والجدل حولها يزيدها غموضاً... ويزيد النقاد إرباكاً في تطبيقاتها. فما هي إذن المسافات بين الإبداع وبين النقد. وكيف الوصول إلى نقد عربي صاف وخالص بعد أن وصلت مدارس النقد إلى (التفكيكية) ومايطلقون عليه (موت المؤلف)...

هذا العدد... مساهمة بسيطة لإثارة موضوع النقد... وبأمل أن تتبعه أعداد كاملة بدراسات وأبحاث موسعة...ودعوة إلى النقاد والدارسين والباحثين تحمل هذا العبء الذي هو مفتاح الآداب... حاضراً ومستقبلاً.

□□□

أزمــة النقــد

▪ د.بثينة شعبان ▪

بمناسبة اليوبيل الفضيّ لصدور العدد الأول من مجلة الآداب الأجنبية تتوجه المجلة في هذا العدد إلى قرائها بعدد مزدوج خاص بالنقد. ومع أن المجلة نشرت عبر مسيرتها النقد والقصة والشعر والمسرح فقد كان للنقد دائماً حضوراً متميّزاً ونأمل أن يكون مفيداً على صفحاتها. كما أن الحركة النقدية تشكّل المؤشر الأساسي لصحة وازدهار الحركة الأدبية في أيّ ثقافة وأيّ لغة. النقد في الأساس هو نتاج الحركة الأدبية، عامل على تقييمها، ومصحح لخطواتها ومسارها، ولكنه وفي أشكاله المتطوّرة أصبح يلعب دور المحرّك والمنشّط وحتى الموجه لهذه الحركة.

وفي اختيارها نشر أبحاث مستقاة من الحركات النقدية في الآداب الأنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والروسية فإن مجلة الآداب الأجنبية كانت تطمح دائماً إلى خلق تفاعل حقيقي بين الحركات النقدية في الآداب المذكورة وحركة النقد في الأدب العربي من خلال ما\تقدمه للقارئ العربي الذي نأمل أن تنعكس سعة اطلاعه في الحركات النقدية العالمية على الحركة النقدية في العالم العربي.

والنقد، في الحقيقة، مهنة صفوة مختارة وقليلة من الكتاب يصعب جداً على الآخرين فهم خصائصها وأبعادها وما تتطلبه من جهد ووقت ومعرفة

ودراية ودقة، ولذلك لا يحظى النقد في كثير من الأحيان بالاهتمام الذي يستحقه ولا يمتلك النقاد في غالب الأحيان الوسائل التي تمكنهم من تكريس أنفسهم بشكل حرّ وإيجابي للعملية النقدية الشائكة والمعقدة.

إذا كان هذا التوصيف لحالة النقد ينطبق على الآداب العالمية فإنه ينطبق بشكل خاص على الأدب العربي حيث تعتبر مهنة النقد في الكثير من الأحيان امتداداً لمهنة التدريس أو الصحافة أو الكتابة الإبداعية دون أن يشعر من يمارسها بضرورة تملك أدواتها أولاً وضرورة تكريس الوقت الهائل الذي تحتاجه. ولا يختلف اثنان، على ما أعتقد، بأن حركة النقد في العالم العربي تعاني من انتكاسة حقيقية وتسطيح وبعثرة في الجهود تفتقر إلى التنسيق والعمق ووضوح الرؤيا. فالمجلات النقدية التخصيصية التي تصدرها الجامعات ومراكز الأبحاث أصبحت نادرة وحتى حين توجد لم يعد مستواها قريباً من المستوى العالمي الذي يحكم المجلات المتخصصة في العالم. والسبب الأساسي هو أن هذا النوع من المجلات مكلف إلى حدّ كبير ويحتاج منح الناقد الوقت والمورد المادي كي يأتي بالجديد. أما في الجامعات العربية اليوم فإن الأنظمة الجامعية تريد من الأستاذ الجامعي أن يدرّس ويبحث ويؤلف ويكتب لقاء راتب زهيد لا يسدّ رمقه لبضعة أيام. أما في الدول المتقدمة والجامعات العصرية فإن جهوداً كبيرة ومصادر ضخمة تستثمر من أجل تنشيط الحركة النقدية وتمكين الباحثين والدارسين من تطوير نظرياتهم واكتشاف ماهو جديد في هذا المجال.

وللأسف فإن مادرج معظم النقاد العرب على فعله هو أن يقتبسوا من المدارس النقدية العالمية ويسيروا في ركبها حتى وإن افتقرت الحركة النقدية العربية إلى الأسس المتينة والتاريخية التي انطلقت منها الحركات النقدية في الغرب.ولذلك فإن الحركة النقدية العربية تعاني في أحيان كثيرة من قفزات وفجوات ناجمة عن تبعية عشوائية وعن إرث من التلقي دون محاولة جادة للمواكبة والطموح إلى التأثير بهذه الحركات وإغنائها من تجربة الأدب العربي والثقافة العربية.

فقد استبدل النقاد العرب في العقود الثلاثة الأخيرة حديثهم عن المدارس النقدية الكلاسيكية بالحديث عن البنيوية ومن ثم عن الحداثة ومابعد الحداثة وأخيراً عن المدرسة مابعدالكولونيالية دون أن ترتبط هذه الاتجاهات النقدية في ذهن القارئ العربي بحركات أدبية وأعمال معروفة تبرّر هذه النقلات النقدية وتشكل مرتكزاً لها في الأعمال الإبداعية الأدبية، بل على العكس من ذلك يستخدم حتى أساتذة اللغة العربية النصوص الغربية لمناقشة مفاهيم المدارس النقدية الجديدة واستخدام التطبيقات المناسبة. ولو سألت هؤلاء النقاد أنفسهم أن يقتصروا في الأمثلة التطبيقية على نصوص عربية لواجهتهم مشكلة حقيقية. إن دلّ هذا علىشيء فإنما يدلّ على المركزية الغربية في حركة النقد الأدبي وتراجع مساهمة اللغة العربية والثقافة العربية في هذا المجال عاماً بعدعام. ويبدو هذا التراجع مؤسفاً بشكل خاص حين يتعلق الأمر بحركة نقدية تمتّ بصلة وثيقة إلى التاريخ الأدبي والسياسي للشعوب العربية، وأقصد هنا مدرسة مابعد الكولونيالية ومدرسة مابعد الكولونيالية ظهرت في النقد بعد أن أخذت الشعوب التي كانت مستعمرة سابقاً تكتب تاريخها وأدبها بصوتها ومن خلال تجربتها ولكن بلغة المستعمر وحين بدأت المستعمرات ترفد الآداب الكولونيالية بوجهات نظر الشعوب التي كانت مستعمرة. ففي النصف الأول من القرن العشرين كانت اللغتان الفرنسية والإنكليزية لغة المستعمِر والمستعمَر والأهم من ذلك كانت الشعوب المستعمَرة تكتب بطريقة تروي غرور وسيطرة المستعمر. أما وبعد ولادة الرواية الإفريقية والتي افتتحها الكاتب النيجري تشينوا أشيبي بروايته "الأشياء تتهاوى" "Thing Fall Apart" والتي ناقش بها تدمير حضارة الإيبو والبعثات التبشيرية التي حاولت نشر الدين المسيحي على حساب الأديان التي كانت موجودة ونشر الثقافة الغربية على حساب الثقافات الأصلية، بعد نشر هذه الرواية في أوائل السبعينات أخذ العديد من الكتاب يتجرؤون في إفريقيا وآسيا على الكتابة بلغة المستعمِر ولكن من وجهة نظر مغايرة تماماً لوجهة نظره معبرين عن قيمٍ وأفكار ومبادئ تنتقد الحقبة الكولونيالية وتعبّر عن قيم

ووجهات الشعوب المستعمرة بأسلوب جديد. وهكذا ظهرت نظريات النقد مابعد الكولونيالي لدراسة الأعمال التي أخذت تكتب من الهوامش وترسل إلى المركز مثل رواية أروندوتي روي: "إله الأشياء الصغيرة"، والتي أيضاً وإن كتبت باللغة الإنكليزية فهي تعبّر عن رؤية هندية لحقبة الاستعمار الإنكليزي للهند. ومن هنا لم تعد اللغة شرطاً للتبعية، بل أصبحت اللغة الإنكليزية والتي كانت أداة للاستعمار، أصبحت أداة بيد الشعوب المستعمَرة للردّ على الاستعمار وأساليبه وهناك آراء تفيد بأن الكتابة في مرحلة مابعد الكولونيالية أغنت اللغة الإنكليزية والفرنسية وأضافت إليهما بعداً جداً لم يكن ممكناً لولا الجرأة التي تمتع بها كتاب آسيا وإفريقيا في إعادة قراءة ماض لم يكن لشعوبهم أو بلدانهم يدٌ في صياغته أو توجهاته.

والغريب أن العرّب ورغم أن بلدانهم كانت مستعمرة فإن مساهمتهم في الحركة النقدية مابعد الكولونيالية تكاد تكون غير ملحوظة أبداً. وقد تكون هناك عدة أسباب لهذا التقصير. الأول هو أن الشعور العام الطاغي مازال يعتقد أن الكتابة بلغة المستعمِر تُعتبر نوعاً من التواطؤ بغض النظر عن مضمون الكتابة وتوجهها وهدفها. والسبب الثاني هو أن إعادة كتابة التاريخ تتطلب قدراً لا بأس به من الجرأة ومواجهة الذات وإعادة النظر ليس فقط بما فعله المستعمرون ولكن بما فعله آخرون أيضاً. والسبب الثالث قد يعود إلى ضعف وتبعثر الحركة النقدية في الوطن العربي بشكل عام وهذا أمر يحتاج إلى إيضاح وتفصيل بعض الشيء.

فالجامعات العربية تفتقر إلى مراكز الأبحاث الحقيقية والبحث العلمي الجاد والهادف والذي لابد ولا غنى عنه إذا كان يراد للحركة النقدية أن تنهض فعلاً. ففي الوقت الذي نجد المنح والميزانيات والبعثات في الجامعات الغربية تخصص لتمويل الأبحاث النقدية والتي تحتاج إلى الوقت والجهد نجد الباحثين العرب يلهثون وراء لقمة العيش حتى بعد أن يبلغوا من العمر عتيّا مما يعيق ويعطّل قدراتهم الإبداعية ومشاريعهم النقدية. إن الجامعات العربية تطفح اليوم بما درج على استخدامه "بالخشب اليابس"، وهم هؤلاء الذين

يحصلون على شهادة التخصص ومن ثم يمضون العمر يرددون محاضرات لطلاب هدفهم حفظ المعلومة وإعادتها على ورقة الامتحان من أجل نيل الشهادة. لا يمكن للبحث العلمي أن ينهض مالم تستكمل متطلبات هذا البحث وأولها الاهتمام بالباحث وتوفير الوقت والمكان والمصادر المالية والعلمية الضرورية لإنجاز البحث. لقد انعكس شبه انعدام الموارد المادية للبحث العلمي وفقر المكتبات الجامعية وضعف موارد الأستاذ الجامعي على الحركة النقدية في الوطن العربي فأصبحت ظاهرة صحفية تتناول الكتاب بعمود هنا ونصف صفحة هناك من قبل صحفيين لم يتخصصوا في النقد أو الأدب. والدليل على هذا الفقر النقدي اليوم هو ندرة المجلات النقدية المتخصصة وانعدام الحوار النقدي وضعف التأثير والتأثر بين الحركة النقدية والحركة الأدبية.

إن ماتحاول الآداب الأجنبية أن تقدمه للقارئ هو نافذة على النقد الأدبي العالمي والآداب الأجنبية في محاولة منها لتغذية التفاعل بين الأدب العربي والآداب الأجنبية ولرفد الحركة النقدية الأدبية بآخر ما توصلت إليه الحركات النقدية في الآداب الأخرى. ويطمح هذا العدد إلى لفت الانتباه إلى أهمية النقد والجهود التي يجب أن تبذل من أجل دفع حركة النقد في الأدب العربي إلى الأمام كي تواكب الحركات النقدية العالمية وكي تساهم في دفع الحياة الأدبية العربية إلى الأمام ورفع مستوى الأداء في الأدب العربي حاضراً ومستقبلاً.

□□□

العالم والنص والناقد

ادوارد سعيد

■ ترجمة : عبد الكريم محفوض ■

العنوان الأصلي للكتاب
The World , The Text , And The Critic
Edward W. Said

النقد الدنيوي

إن ممارسة النقد في هذه الأيام تتخذ لها أربعة أشكال رئيسية. فالأول: هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية. والثاني هو التاريخ الأدبي الأكاديمي الذي ينحدر إلينا من الاختصاصات التي كانت قائمة في القرن التاسع عشر كدراسة الأدب الكلاسيكي والفيلولوجيا وتاريخ الحضارة. والثالث: هو التقويم والتأويل من زاوية أدبية، وعلى الرغم من أن هذا الشكل بالأساس عمل أكاديمي فإنه، على نقيض سلفيه، ليس مقصوراً على المحترفين وعلى أولئك الكتاب الذين يبرزون من حين إلى آخر. فالتقويم هو الشيء الذي يعلّمه ويمارسه أساتذة الأدب في الجامعة مع العلم أن المستفيدين منه بأبسط المعاني هم كل تلك الملايين من الناس ممن تعلموا في الصف كيفية قراءة قصيدة، وكيفية الاستمتاع بالتعقيد الذي تنطوي عليه فكرة ميتافيزيقية، وكيفية وجوب تصورهم أن للأدب واللغة الرمزية ثمة سمات فريدة يستحيل تقليصها إلى موعظة أخلاقية أو سياسية بسيطة. وأما الشكل الرابع فهو 'النظرية الأدبية' التي هي

بمثابة مضمار جديد نسبياً. فهذه النظرية برزت كميدان لافت للنظر بالنسبة للبحث الأكاديمي والشعبي في الولايات المتحدة في وقت لا حق لبروزها في أوربا: فأناس كوالتر بينيامين والفتى جورج لوكاش، مثلاً، قاما بعملهما النظر في باكورات سنوات هذا القرن، كما كتبا بلهجة معروفة ولو أنها مثار جدل على أوسع نطاق.ولكن النظرية الأدبية لم تبلغ مرحلة النضج، على الرغم من الدراسات الريادية التي أنجزها كانيث بيرك قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل، إلا في عقد السبعينات (1970) وذلك من جراء الاهتمام المتعمد الملحوظ بالنماذج الأوربية السباقة (من أمثال البنيوية ودلالات الألفاظ والتفكيك).

فالمقالات المجموعة ضمن هذا الكتاب تستمد وجودها من هذه الأشكال الأربعة كلها، حتى لو كان ميداناً مراجعة الكتب في الصحف والتقويم الأدبي في الصف بعيدين البعد كله عن التمثيل المباشر هنا. ولكن واقع الحال يتجسد في أن الجهود الحثيثة التي بذلتها طيلة اثني عشر عاماً (1969-1981) في كتابة هذه المقالات ساقتني للتعامل مع كل الأنواع الأربعة التي تتألف منها الممارسة النقدية الأدبية. وذلك بالطبع شيء عادي جداً، وصحيح قوله أيضاً عن معظم نقاد الأدب في هذه الأيام. ولئن كانت هنالك من مساهمة يساهم بها ما دعوته في هذا الكتاب بالنقد أو الوعي النقدي، فهي محاولة تخطي حدود الأشكال الأربعة كما جاء تحديدها أعلاه. وإن هذا الجهد ليسم (إن لم يسم نجاحه) العمل النقدي الذي تضطلع بعبئه هذه المقالات كما يسم، فضلاً عن ذلك الأعمال والاصطلاحات التي تدين المقالات بوجودها لها.

إن الوضع السائد في النقد الآن قد بلغ الحد الذي جعل كل شكل من الأشكال الأربعة يمثل بحد ذاته تخصصاً (على الرغم من نشوز النظرية الأدبية بعض الشيء) وميداناً محدداً جداً من ميادين الجهد الفكري. وإن من المفروض، علاوة على ذلك، أن يوجد الأدب وكل الدراسات الإنسانية .في صميم الثقافة(أو ثقافتنا كما يقال عنها في بعض الأحيان)، وأن تحظى الثقافة، من خلالهما، بشرف السمو والتعزيز، وأن تبقى ممارسة الثقافة الرفيعة ذات الحظوة الرسمية هامشية أيضاً حيال الهموم السياسية الخطيرة التي يعيشها المجتمع -ولاسيما في تلك النسخة الثقافية التي يغرسها في الأذهان المثقفون المحترفون والنقاد الأدبيون.

وهذا الواقع أدى إلى قيام عبادة الخبرة الاحترافية ذات الأثر المخزي على العموم. فالخبرة كانت، بالنسبة لطبقة أهل الفكر، خدمة تسري، لابل وتباع، للسلطة المركزية في المجتمع بشكل عادي. وهذه هي خيانة الكتبة المأمورين "Trahison des clercs" التي تحدث عنها جوليان بيندا في العشرينات. فالخبرة في الشؤون الخارجية، على سبيل المثال، كانت في العادة تعني إضفاء مسحة الشرعية على مسلك السياسة الخارجية، لا بل والأقرب إلى الصواب أن نقول أنها كانت استثماراً مطولاً لإعادة تعزيز دور الخبراء في الشؤون الخارجية. وإن مثل هذا القول الصحيح عن نقاد الأدب والكتاب الإنسانيين المحترفين، عدا أن خبرتهم قائمة على أساس عدم التدخل فيما دعاه فيكو بمنتهى الروعة بعالم الأمم – أي ذلك العالم الذي يمكن دعوته أيضاً، بمنتهى البساطة، "بالعالم أو الدنيا". فنحن نقول لتلاميذنا وعموم جماهيرنا بأننا ندافع عن الآداب الكلاسيكية، مفخرة الثقافةالليبرالية ودرر الأدب النفيسة، حتى في الوقت الذي نكشف فيه عن أنفسنا بأننا صامتون (ولربما عاجزون) حيال العالم التاريخي والاجتماعي الذي تحدث فيه كل هذه الأشياء.

إن المدى الذي يصل إليه الطلاق بين مؤسسة الميدان الثقافي وخبرته وبين صلاتهما الحقيقية. بمؤسسة السلطة قد تجلى لي على أوضح مايكون من خلال حديث مع صديق جامعي قديم كان يعمل في وزارة الدفاع لفترة من الزمن خلال حرب فيتنام، فوقتها كان القصف على أشده، وكنت أحاول بكل سذاجة أن أفهم نوعية ذلك الشخص الذي كان بمقدوره أن يأمر يومياً طائرات (ب –52) بإلقاء القنابل على بلدآسيوي بعيد بحجة المصلحة الأمريكية في الدفاع عن الحرية وإيقاف المد الشيوعي. "ياصاحبي"، قال صديقي: "إن الوزير كائن بشري عديد المكونات: فهو لا ينطبق على الصورة التي ربما حملتها في ذهنك عن السفاح الامبريالي المتوحش. إذ في المرة الأخيرة التي كنت فيها بمكتبه شاهدت على طاولته رواية (الرباعية الاسكندرانية) لدوريل. ومن ثم توقف عن الحديث بكل مكر وكأنه كان يريد أن يترك لوجود تلك الرواية على الطاولة أن يعود وحده علي بتأثيره البغيض. ولكن المغزى الأدهى لحكاية صديقي كان مفاده أنه مامن إنسان قرأ رواية ما، واستعذبها على أرجح الظن، كان بوسعه أن يكون ذلك السفاك المتوحش الذي قد يتصوره المرء.

وبعد مضي عدة سنوات تخطر على بالي هذه النادرة التي تتقاذفها كلها

الشكوك (وأنا لم أعد أتذكر رد فعلي على ذلك الربط المبهم بين دوريل وبين إصدار الأوامر بالقصف في الستينات)، وتقع علي وقع الصاعقة كونها الشيء النموذجي عما يحدث بالفعل على أرض الواقع: فالكتاب إنسانيون والمفكرون يقبلون الفكرة التي مفادها أن بمقدورك أن تقرأ أحسن القصص وأن تقتل وتشوه البشر في آن واحد معاً لأن باب العالم الثقافي مفتوح على مصراعيه أمام ذلك النوع الخاص من التعمية، ولأن الأنواع الثقافية ليس من المفروض أن تتدخل في تلك الأمور التي لا تصادق المنظومة الاجتماعية على تدخلها بها. وإن الشيء الذي ينجلي من تلك النادرة هو الفصل المستحب بين البيروقراطي الرفيع المقام وبين قارئ الروايات ذوات القيمة المشكوك بها والمكانة المحددة.

وخلال أواخر الستينات (1960) طرحت نفسها النظرية الأدبية بمزاعم جديدة. فالجذور الفكرية للنظرية الأدبية في أوربا كانت طافحة بالتمرد، وهذا عين الصواب على ما أظن...

إن الجامعة التقليدية وهيمنة الحتمية والوضعية وتجسيد الإيديولوجيا البورجوازية "للمنزع الإنساني"، والحواجز الصارمة بين الاختصاصات الأكاديمية. كلها جعلت النظرية الأدبية تطرح نفسها على أنها ردود أفعال عنيفة على كل هذه الأمور التي عملت على ترابط الأسلاف النافذين للمنظر الأدبي الحالي من أمثال سوسور ولوكاش وباتيل وليفي شتراوس وفرويد ونيتشه وماركس. لقد طرحت نفسها تلك النظرية بأنها مركب يعتزم الإطاحة بكل الإقطاعات الصغيرة في قلب عالم الإنتاج الفكري، وكان الأمل المنشود البيّن أن من الممكن، بالنتيجة، توحيد كل ميادين النشاط البشري، فضلاً عن المعاش معها كوحدة.

ولكن ثمة شيء طرأ، ولربما بشكل لا مناص منه، فالنظرية الأدبية الأمريكية انكفأت من حركة تدخلية جاسرة عبر تخوم التخصص في أواخر السبعينات ودخلت في تيه "النصيّة" وهي تجر معها أحداث رواد النصية الثورية الأوربية كديريدا وفوكو اللذين كانا يدأبان، هما نفساهما، بمنتهى الأسف، على تشجيع تقديس تلك النظرية للأشياء وصقلها عبر الأطلسي. وهكذا فليس من المبالغة في شيء أن نقول بأن النظرية الأدبية الأمريكية، أو حتى الأوربية، صارت تتقبل الآن مبدأ عدم التدخل وبلا أي تحفظ، وبأن طريقتها الخاصة في اقتناص موضوعها (وفق صيغة آلتوسر) لا تعني أبداً اقتناص أي

شيء دنيوي أو ظرفي أو ملوث اجتماعياً.

وهكذا صارت النصية بمثابة النقيض الحقيقي لما يمكن دعوته بالتاريخ بعد تنحيته جانباً والحلول محله. فالرأي الذي يعتبر أن النصية صار لها وجود لرأي صائب، بيد أنها وبالطريقة نفسها لم تبرز في أي مكان محدد أو في أي زمان معين. إنها استنبات، ولكن لا بفعل أي إنسان على الإطلاق، ولا في أي زمان بتاتاً. وإن من الممكن قراءتها وتأويلها، غير أن من المفهوم روتينياً أن القراءة والتأويل يحدثان على نحو مغلوط، وهكذا فإن من الممكن تحديد لائحة الأمثلة إلى مالا نهاية، ولكن بيت القصيد يبقى على ماهو عليه. فالنظرية الأدبية، بالشكل الذي تدري فيه ممارستها اليوم في الأكاديمية الأمريكية، عزلت النصية في أغلب الأحوال عن الظروف والأحداث والحواس الجسدية التي جعلت منها شيئاً ممكناً، وأحالتها إلى شيء واضح جراء اعتبارها نتيجة للعمل البشري.

فحتى لو قبلنا (كما أقبل أساساً أنا) الأدلة التي طرحها هيدان وايت - ومنها أنه مامن سبيل قط لتجاوز النصوص ابتغاء وعي التاريخ "الحقيقي" بشكل مباشر - فإن من الممكن أيضاً أن نقول أن مثل هذا الادعاء يجب ألا ينسخ الاهتمام بتلك الأحداث والظروف التي نجمت عن النصوص نفسها والتي عبرت عنها النصوص. وإن تلك الأحداث والظروف ماهي إلا نصية أيضاً (فكل روايات وحكايات كونراد تقريباً تطرح لنا وضعاً - من مثل زمرة من الأصدقاء ممن يجلسون على متن سفينة ويستمعون إلى حكاية ما - يفضي إلى السرد الذي يشكل النص)، فضلاً عن أن الكثير مما يدور في النصوص يلمح إلى النصوص في الوقت نفسه، أي يتقرب بنفسه منها على نحو مباشر. فموقفي هو القول بأن النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله.

إن النظرية الأدبية، نظرية اليسار أو اليمين سواء بسواء، قد أدارت ظهرها لكل هذه الأشياء. وهذا الموقف يمكن اعتباره، كما أرى، انتصاراً لأخلاق الاحترافية. ولكن ليس من المصادفة في شيء أن يقترن بروز فلسفة أضيق مما

ينبغي، أي فلسفة النصية البحتة وعدم التدخل النقدي، مع سطوح نجم الريغانية[1]، أو بعبارة أخرى، مع حرب باردة جديدة وتفاقم التعسكر ونفقات الدفاع، والانجراف الهائل باتجاه اليمين، في أمور تمس الاقتصاد والخدمات الاجتماعية والأيدي العاملة المنظمة، فالنقد المعاصر، في عزوفه عن الدنيا بقضها وقضيضها كرمى لنص تكتنفه الشكوك والمغالطات إلى حد لا يتصوره العقل، تخلى عن جمهوره، عن أهالي المجتمع الحديث الذين تركوا تحت رحمة قوى السوق "الحرة" والشركات المتعددة الجنسيات ومضاربات الشهوات الاستهلاكية. وها نحن الآن نشهد ترعرع رطانة طنانة كي تحجب، بتعقيداتها المرعبة، الوقائع الاجتماعية وكي تشجع، ويالِلغرابة، دراسة "أنماط التمييز"، بشكل بعيد جداً عن الحياة اليومية في مرحلة انحسار القوى الأمريكية.

فالنقد لم يعد بوسعه التعاون مع هذه المغامرة التجارية، أو التظاهر بتجاهلها لأن ممارسة النقد لا تعني البتة إضفاء مسحة من الشرعية على الوضع الحالي أو الالتحاق بركب طبقة كهنوتية من البطاركة والميتافيزيقيين الدوغماتيين. إن كل مقالة في هذا الكتاب تؤكد على الترابط بين النصوص وبين الوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسية والمجتمعات والأحداث. فالوقائع المتعلقة بالقوة والسلطة -والمتعلقة أيضاً بضروب المقاومة التي يبديها الرجال والنساء والحركات الاجتماعية والسلطات والمعتقدات التقليدية - هي الوقائع التي تجعل من النصوص أمراً ممكناً، وهي التي تطرحها لقراء تلك النصوص، وهي التي تستقطب اهتمام النقاد. ولذلك فإنني أقترح أن تكون هذه الوقائع مثار اهتمام النقد والوعي النقدي.

وعند هذا الحد صار من الواضح ولابد أن هذا النوع من النقد لا يمكن ممارسته إلا خلف وخارج إطار الإجماع المتحكم بهذا الميدان اليوم في تلك الأشكال الأربعة المقبولة التي جئت على ذكرها آنفاً. ومع ذلك فلئن كانت هذه المهمة هي مهمة النقد في الزمن الحالي، ألا وهي الوقوف بين الثقافة السائدة وبين الأشكال التجميعية للمنظومات النقدية، فهنالك شيء من العزاء إن نحن تذكرنا أن هذا المآل كان في الوقت نفسه مآل الوعي النقدي في الماضي القريب.

***

---

[1] *نسبة إلى الرئيس الأمريكي الأسبق، رونالد ريغان، - المترجم.*

ما من قارئ قرأ كتاب "المحاكاة" (Mimesis) لإرخ أورباخ، وهو واحد من أهم الكتب وأكثرها إثارة للإعجاب، وكتاب من أنفس الكتب التي ظهرت على وجه الأرض عن النقد الأدبي، إلا ودغدغت مشاعره الظروف التي أحاطت بالكتابة الفعلية لهذا الكتاب. فلقد لمح أورباخ عرضاً تقريباً إلى هذه الظروف في الأسطر الأخيرة من الخاتمة التي تمثل شرحاً موجزاً جداً لعلم المنهج (ميثودولوجيا) عما صار في خاتمة المطاف عملاً بارزاً ألمعية أدبية.

إذ بعد أن يشير أورباخ إلى أنه ماكان بوسعه أن يتعامل مع كل الأشياء المكتوبة من قبل عن الأدب الغربي، وفيه، لتحقيق طموحه في دراسة مستفيضة مثل "تصوير الواقع في الأدب الغربي" يردف قائلاً:

[وقد أذكر أيضاً أن كتابة الكتاب كانت خلال الحرب وفي استانبول، حيث أن المكتبات غير مؤهلة لإجراء الدراسات الأوربية، وبما أن الاتصالات الدولية كانت معوقة كان لزاماً علي أن أستغني عن كل الدوريات تقريباً، وعن كل أحداث الاستقصاءات تقريباً أيضاً، كما كان لزاماً علي في بعض الحالات الاستغناء عن طباعة نصوصي طباعة موثوقة. ونظراً لذلك فإن من الممكن وحتى من المحتمل أن أكون قد تجاهلت بعض الأشياء التي كان يتوجب علي أن أمعن النظر فيها، وأن أكون قد أكدت أحياناً على شيء دحضه أو عدله البحث الحديث... ولكن من الناحية الأخرى فإن من الممكن جداً أن يكون الكتاب مديناً بوجوده لهذا النقص نفسه المتمثل بغياب مكتبة غنية ومتخصصه. فلو أتيح لي أن أتعرف على كل ذلك العمل الذي تم إنجازه عن موضوعات عديدة جداً، لما توصلت على الأرجح إلى اتخاذ قرار بالكتابة].

إن مأساة هذا الشيء البسيط من التواضع أمر ملفت للنظر وذلك لأن أورباخ يتحدث، أولاً، بلهجة هادئة تخفي الكثير من آلامه في منفاه. فلقد كان لاجئاً يهودياً هارباً من أوربا النازية، وكان باحثاً أوربياً في ذلك التراث العريق الذي يدور حول دراسة (الأدب الرومانسي الألماني). ولذلك فقد كان هنا في استانبول يائساً من أي اتصال له مع المرتكزات الأساسية السياسية والثقافية والأدبية التي كان يستند

عليها ذلك التراث الهائل. وفي كتابة "المحاكاة" لم يكن يمارس، كما يلمح إلينا في عمل لاحق، احترافه فقط على الرغم من كل المعوقات: بل كان ينجز عملاً ثقافياً، وحضارياً، حتى وسرمدياً ذا أهمية قصوى. فالشيء الذي جازف به ماكان مجرد احتمال ظهوره في كتابته ضحلاً، متخلفاً عن العصر، مخطئاً وذا طموح سخيف (إذ من هو ذلك الإنسان ذو العقل السليم الذي يضطلع بعبء مشروع ضخم جداً ضخامة موضوع الأدب الغربي بأسره؟)، ولقد جازف أيضاً، من الناحية الأخرى، باحتمال عدم الكتابة والوقوع بالنتيجة فريسة المخاطر الحقيقية للمنفى: أي انعدام النصوص والموروثات والتواصلات التي تشكل شبكة ثقافة ما. فالمنفي الأوربي يصبح، لدى انعدام الوجود الفعلي للثقافة كما تتمثل مادياً بالمكتبات ومؤسسات البحث ووجود كتب أخرى وباحثين آخرين، منبوذاً ومرتبكاً وبعيداً كل البعد عن الحس والأمة والمناخ.

وحين يختار أورباخ أن يذكر استانبول كمكان منفاه فإنه يضيف بذلك شحنة مأساوية أخرى على ظهور كتاب "المحاكاة" بشكل فعلي.فبالنسبة لأي أوروبي متمرس أساساً بالآداب الرومانية زمن القرون الوسطى وزمن الانبعاث الحضاري، بالشكل الذي كأنه أورباخ، فإن استانبول لا تجسّد ضمناً مكاناً خارج أوربا بتلك البساطة وحسب. فاستانبول تمثل التركي المرعب، والإسلام أيضاً، أي بعبع الديار المسيحية، والرمز المجسّم لتلك الردة الدينية المشرقية الكبيرة. لقد كانت تركيا، طيلة العصر الكلاسيكي للثقافة الأوروبية، هي المشرق كله ممثلاً بالإسلام العدواني المروّع(6). بيد أن هذا لم يكن كل شيء. فالمشرق والإسلام كانا يمثلان أقصى درجات الغربة عن أوربا ويمثّلان التصدي لأوربا والموروث الأوربي المتجسد باللاتينية المسيحية، فضلاً عن التصدي للسلطة المزعومة للكنيسة والمنزع الإنساني في التعليم والجماعة الثقافية الواحدة. لقد بقيت تركيا والإسلام، طيلة قرون وقرون، سيفاً مصلتاً على أوربا كوحش مركب عملاق يهدد أوربا بالدمار. إن وجود منفي أوربي في استانبول وقت الفاشية في أوربا كان يعني شكلاً صارماً ومهيلاً جداً من أشكال النفي عن أوربا.

ومع ذلك فإن أورباخ يكشف علانية سر تلك المفارقة التي مفادها أن بعده بالتحديد عن موطنه –بكل المعاني التي تنطوي عليها هذه العبارة– هو الشيء الذي أتاح له فرصة ذلك الإنجاز الرائع لكتاب "المحاكاة". فكيف تراه انقلب المنفى من

تحد أو مخاطرة، لابل ومن صدمةعنيفة لذاته الأوربية، إلى مهمة إيجابية، ومهمة سيكون نجاحها عملاً ثقافياً ذا أهمية فائقة؟

إن الجواب على هذا السؤال موجود في المقالة التي كتبها أورباخ في خريف حياته بعنوان "فيلولوجيا الأدب العالمي". فالقسط الأكبر من هذه المقالة يحبك تلك الفكرة التي ظهرت على أوضح مايكون للوهلة الأولى في كتاب "المحاكاة"، والتي من الممكن تقديرها سلفاً في الاهتمام الباكر الذي أولاه أورباخ لفيكو، ومفادها أن العمل الفيلولوجي يتعامل مع الإنسانية جمعاء ويتخطى الحدود القومية. فكما يقول: "إن موطننا الفيلولوجي هو المعمورة، إذ لم يعد بوسعه البقاء ضمن إطار الأمة". ولكن مقالته تبين أن موطنه الدنيوي هو الثقافة الأوربية. بيد أنه، وكأنما يتذكر اقتلاعه من جذوره الأوربية ومنفاه في المشرق، يضيف قائلاً: "إن أثمن قسط من إرث الفيلولوجي، والقسط الذي لا غنى عنه، لا يزال يكمن في إرث وثقافة أمته ذاتها. وإن عمله لن يكون مجدياً قولاً وفعلاً إلا حين ينفصل أولاً عن هذا الإرث ومن ثم يتخطاه"(7) وهكذا فابتغاء التوكيد على القيمة المستحبة التي تكمن في الانفصال عن الموطن يستشهد أورباخ بفقرة مما يقوله هوغو في كتاب "التهذيب" للقديس فيكتور-:

> ***ولذلك فإن مصدراً عظيماً من مصادر الفضيلة بالنسبة للذهن المتمرس هو أن يتعلم بادئ ذي بدء، ورويداً رويداً، تبديل موقفه من الأشياء، المنظورة، والعابرة كي يتمكن لاحقاً من أن يخلفها كلها وراءه. فالإنسان الذي يرى موطنه أثيراً على نفسه هو إنسان غفل طري العود، والإنسان الذي ينظر إلى أية تربة وكأنها تربة موطنه فهو إنسان قوي، وأما الإنسان الكامل فهو ذلك الإنسان الذي يرى العالم بأسره غريباً عليه. (إن النص اللاتيني بهذا الخصوص على أوضح مايكون إذ يقول: (Perfectus vero cui mundus totus exilium est)...***

وهذا هو كل ما يقتبسه أورباخ من هوغو، في حين أن بقية الفقرة تتواصل على المنوال نفسه:

[إن صاحب النفس الوديعة يركز حبه على بقعة واحدة من العالم، في حين أن الإنسان القوي يوسع حبه كي يشمل الأمكنة كافة، ولكن الإنسان الكامل هو من يخمد جذوة حبه. وأنا معتاد منذ أيام الصبا على أن أقيم في بلاد غريبة، وإنني لأدرك عمق الحزن الذي يشعر به الذهن أحياناً لدى مغادرة الموقد الضيق في كوخ أحد الفلاحين، وأدرك أيضاً عمق الازدراء الصريح الذي يكنه "الذهن للمواقع الرخامية وللقاعات المزدانة بألواح الخشب الفاخر].

إن أورباخ يقرن بين عقيدة هوغو حيال المنفى وبين فكرتي الفاقة والبلد الأجنبي (Paupertass- terra aliena) على الرغم من أنه في الكلمات الأخيرة من مقالته يؤكد على أن شرعة التقشف الكامنة في التشرد المتعمد هي "وسيلة جيدة أيضاً للإنسان الذي يتمنى أن يحظى بحب لائق للعالم". وهكذا فعند هذه النقطة تتجلىخاتمة أورباخ في كتاب "المحاكاة": "من الممكن تماماً أن يكون الكتاب مديناً بوجوده لنفس هذا النقص المتمثل بانعدام وجود مكتبة غنية ومتخصصة". وبكلمات أخرى كان الكتاب مديناً بوجوده لنفس تلك الحقيقة التي مفادها أن المنفى والتشرد كانا في المشرق لا في المغرب الأوربي. ولئن كان الواقع على هذا النحو فإن كتاب "المحاكاة" نفسه لن يكون كما كان الظن فيه مراراً وتكراراً، مجرد توكيد للتراث الثقافي الغربي وحسب،وإنما سيكون أيضاً عملاً مبنياً على اغتراب هام وحقيقي عن ذلك التراث، وعملاً لا يستمد شروط وظروف وجوده مباشرة من تلك الثقافة التي يصفها بمثل ذلك النوع من التبصر والألمعية النادرين، بل يستمدها على الأرجح من ابتعاد معضل عنها. وعلاوة على ذلك يشتط أورباخ إلى حد القول، كما يروي لنا في فصل سابق من فصول "المحاكاة"، بأنه لو حاول القيام بعمل دراسي كامل وبالطريقة التقليدية لما كان بمقدوره أن يكتب ذلك الكتاب: إذ لكانت الثقافة نفسها، بمؤسساتها الرسمية والمأذونة، قد منعت إقدام رجل واحد على إنجاز مهمة بهذه الجسارة. فمن هنا جاءت القيمة التنفيذية للمنفى، تلك القيمة التي استطاع أورباخ تحويلها واستغلالها لتنفيذ عمل مجد.

وهيا بنا الآن نعيد النظر بفكرة المكان، تلك الفكرة التي تمكن من خلالها إنسان مثل أورباخ أن يشعر في استانبول، طيلة فترة تبعيده عن مكانه الطبيعي،

بأنه بعيد عن مكانه ومنفي ومتغرب. إن أقرب وصف للمكان قد يحدده على أنه الأمة، إذ إن فكرة الأمة، أي فكرة جماعة ثقافية قومية ككينونة ذات سيادة وذات مكان محدد قبالة غيره من الأمكنة الأخرى، تحظى بالتأكيد بأكمل درجات التحقيق في تلك الحدود الشاسعة المرسومة بين أوربا والمشرق- ألا وهي تلك الحدود الحافلة بموروث طويل وتعيش في أغلب الأحيان في الفكر الأوربي. ولكن فكرة المكان هذه لا تغطي الفروق الدقيقة القائمة بالأساس بين التوكيد والتلاؤم والانتماء والتوحد والتجمع، أي كل ماينجم عن عبارة "في الموطن، أو في المكان المناسب"... وفي هذا الكتاب سوف أستخدم كلمة "ثقافة" للإشارة إلى بيئة وعملية وهيمنة مطمور فيها الأفراد (في ظروفهم الخاصة) وأعمالهم، فضلاً عن أنهم في الوقت نفسه تحت المراقبة من فوق بواسطة البنية الفوقية، ومن تحت بواسطة سلسلة كاملة من المواقف الميثودولوجية.

ولذلك ففي الثقافة وحدها نستطيع العثور على كل سلسلة المعاني والأفكار التي تنقلها لنا عبارات من أمثال "الانتماء إلى مكان، أو في مكان مناسب، وكون المرء في موطنه وفي مكانه المناسبين".

إن فكرة الثقافة لفكرة فضفاضة بالطبع. ولكن الثقافة، ككتلة منهجية ذات دلالة سياسية واجتماعية وتاريخية أيضاً، فضفاضة بدورها كفكرتها، والدليل على ذلك يقوم في معجم كروبركلوكون عن معاني كلمة الثقافة في ميدان علم الاجتماع. بيدأنني سأتفادى ذكر تفاصيل هذه المعاني المتكاثر بعضها من بعض، وأكتفي بالتطرق مباشرة إلى ما أظنه يخدم أهدافي هنا على أفضل مايرام. فالثقافة يتم استخدامها، في المقام الأول، لا لتحديد الشيء الذي ينتمي إليه المرء وحسب، وإنما لتحديد الشيء الذي يمتلكه المرء، ناهيك عن تحديدها أيضاً، فضلاً عن عملية الامتلاك السالفة الذكر، ذلك الحد الفاصل الذي تحتدم عليه معركة ضارية بين مفهوم الشيء الداخلي على الثقافة ومفهوم الشيء الذي من صلبها هي. فهذه الأشياء ليست مثار جدل البتة: إذ إن معظم الناس الذين يستغلون مقولة الثقافة يوافقون عليها ولابد،مثلما يوافق عليها أورباخ في خاتمة كتابه حين يتحدث عن وجوده في استانبول بعيداً عن بيئته الثقافية المألوفة، بعيداً عن صلب مواد البحث والبيئة المعتادة.

ولكن، في المقام الثاني، هنالك بعد أكثر تشويقاً لفكرة الثقافة هذه ألا وهو نملكها الامتلاك، أي بما معناه أن الثقافة بمقدورها، بفضل موقعها الرفيع أو السامي، أن تجيز وتهيمن وتحلّل وتحرّم، وأن تخفض منزلة شيء ما أو أن ترفع من مقامه، الأمر الذي يعني بوجيز العبارة: قدرة الثقافة على أن تكون وسيلة، أو ربما الوسيلة الأساسية، للإتيان بالتمييز القاطع في قلب مضمارها هي وفيما خلف ذلك المضمار أيضاً. فهذه الفكرة هي الفكرة الجلية في الاستشراق الفرنسي، على سبيل المثال، كشيء متميز عن الاستشراق الإنكليزي، وهذا بدوره يلعب دوراً رئيسياً في عمل إيرنست رينان، ولويس ماسينون، وريموند شواب الذين يمثلون أكابر الباحثين،والذين سيكون عملهم موضع التقويم في الجزء الأخير من هذا الكتاب.

وحين يتحدث أورباخ عن عدم قدرته علىكتابة كتاب مثل "المحاكاة" لو أنه بقي في أوربا، فإنه يشير بالتحديد إلى تلك الشبكة المتصالبة المتآلفة من تقنيات البحث ومن القوانين الأخلاقية- وهي الشبكة التي من خلالها تفرض الثقافة السائدة على الباحث الفرد قوانينها المتعلقة بكيفية إجراء الدراسة الأدبية. ومع ذلك فحتى هذا النوع من الغرض ليس إلا مظهراً ثانوياً من مظاهر قدرة الثقافة على السيطرة على العمل وعلى تجويزه. وأما الشيء الأهم في الثقافة فهو أنها منظومة من القيم التي ترشح إلى تحت كي تغمر بقطراتها كل شيء تقريباً ضمن نطاقها هي، وإلى حد البلل. ولكن المفارقة العجيبة تكمن في أن الثقافة تتحكم من فوق دون أن تكون في الوقت نفسه، متاحة لأي شيء ولأي إنسان تتحكم به. وواقع الحال في عصرنا هذا، عصر المواقف المتأتية عن وسائل الإعلام، أن الإصرار الأيديولوجي الذي تصر عليه هذه الثقافة أو تلك لاستقطاب الانتباه إليها على أنها سامية قد حل به الوهن وحلّت محله ثقافة صارت قوانينها ومعاييرها خفية إلى ذلك الحد الذي صارت تبدو فيه بأنها "طبيعية وموضوعية وحقيقية".

إن المرء ليفترض، من منطلق تاريخي، أن الثقافة كانت دائماً تعني ضمناً التسلسلات الهرمية وذلك لأنها عزلت الخاصة عن العامة، والأميز عمن هم أقل تميزاً وهكذا دواليك. وعلاوة على ذلك فقد جعلت بعض الأساليب والأنماط الفكرية تطغى على ما عداها. ولكن توجهها كان على الدوام يتمثل بالتحرك إلىتحت من ذروة القوة والتميز كي تنثر وتنشر وتوسع نفسها علىأوسع نطاق

ممكن. فالثقافة في شكلها النفعي هي تلك الثقافة التي يتحدث عنها ماثيو آرنولد في كتابه المعنون بـ "الثقافة والفوضى" باعتبارها تثير في أشياعها حماسة متقدة:

[إن جهابذة الثقافة هم أولئك الرجال المتحمسون لنشر أفضل معلومات وأفضل أفكار زمانهم، ولتيسير سيادتها ونقلها من هذا الطرف في المجتمع إلى ذاك، وهم أولئك الرجال المجتهدون لتشذيب المعرفة من كل ماكان فظاً سقيماً عسيراً عويصاً احترافياً ومناعاً، بغية إضفاء مسحة إنسانية عليه وجعله مجدياً خارج إطار زمرة المصقولين والمتعلمين شريطة استبقائه بين أفضل معلومات وأفكار الزمان [هذا هو بالتأكيد التعريف الذي ساقه آرنولد للثقافة] وجعله، من ثم، مصدراً حقيقياً للطلاوة والنور].

إن السؤال الذي تطرحه هنا حماسة آرنولد للثقافة هو العلاقة بين الثقافة والمجتمع فهو يحاول أن يبرهن على أن المجتمع هو الأساس المادي والفعلي الذي تحاول الثقافة أن توسع هيمنتها عليه من خلال جهابذة الثقافة. ولذلك فإن العلاقة المثلى بين الثقافة والمجتمع ماهي إلا علاقة تطابق يغطي الأول فيها الثاني. بيد أن الأمر الذي يتجاهله قراء آرنولد مراراً وتكراراً هو أن آرنولد يتصور هذا الطموح الذي تطمح إليه الثقافة لبسط هيمنتها على المجتمع إن هو بالأساس إلا طموح ديدنه الصراع: أي أن أفضل المعلومات وأفضل الأفكار عليها أن تتبارى مع كل الإيديولوجيات والفلسفات والعقائد والتصورات والقيم المتضاربة فيما بين بعضها بعضاً، علاوة على أن التبصر الذي كان لدى آرنولد كان مؤداه أن الشيء الذي يحدق به الخطر في المجتمع ليس مجرد صقل الأفراد، أو تطوير زمرة من الإحساسات المرهفة، أو بعث الاهتمام بالآداب الكلاسيكية، وإنما كان إحكام الهيمنة المطلقة، بعد نوالها والظفر بها، لزمرة من الأفكار المتماثلة التي يدعوها آرنولد توقيراً لها بالثقافة، على غيرها من الأفكار الأخرى في المجتمع.

ومع ذلك فالشيء الذي لا يزال على صلة وثيقة بالموضوع هو توجيه السؤال إلى آرنولد عن مكان حدوث هذاالصراع من أجل الهيمنة. فإذا قلنا بأنه يحدث في المجتمع قد اقتربنا من الجواب، على ما أظن، ولكن يبقى علينا أن نحدد

مكانه في المجتمع.وقصارى القول فإن اهتمام آرنولد يدور حول مجتمع محدد إجمالاً على أنه، مثلاً، أمة -إنكلترا، فرنسا، ألمانيا- ولكن الأكثر إمتاعاً من هذا هو أن آرنولد يتصور المجتمع على مايبدو وكأنه عملية ولربما كينونة عرضة للانقياد والهيمنة، لا بل وللاقتناص أيضاً. وإن ماكان يفهمه آرنولد على الدوام هو أن المرء حين يكون قادراً على تسليط مجموعة أو منظومة من الأفكار المدعوة "بالثقافة" على المجتمع يعني أن يكون ذلك المرء قد أدرك أن المراهنات التي يراهن عليها هي تشبه المجتمع بالثقافة، وبالتالي احتياز سلطة مرعبة جداً. ولذلك ليس من باب المصادفة في شيء أن يلزق آرنولد، في خاتمة كتابه "الثقافة والفوضى"، الثقافة المظفرة بالدولة، ما دامت الثقافة هي أفضل ذات المرء والدولة تحقيق لتلك الذات في الواقع المادي. وهكذا فإن قوة الثقافة ليست، على نحو كامن، بأقل من قوة الدولة في شيء. وإن آرنولد ليس على أي شيء من الغموض حيال هذه النقطة إذ إنه يتحدث، أول مايتحدث، عن معارضته المطلقة لأمور من أمثال الإضرابات والمظاهرات، كائناً ماكان نبل القضية، وبعدئذٍ يمضي قدماً ليبرهن على أن مثل هذه "الفوضى"،كالإضرابات والمظاهرات، تتحدى سلطة الدولة التي شأنها، أخلاقياًوسياسياً وجمالياً، شأن الإضرابات والمظاهرات:

> ***إن الدولة التي يكون فيها القانون حازماً وآمراً، تكون المسيرة الراسخة والمستقرة للنظام العام شرطاً لازماً كي يحقق المرء النضج لكل ماهو ثمين ودائم الآن، أو كي يوطد الأسس لكل ماهو ثمين، ودائم في المستقبل.***
>
> ***ولذلك فنحن نرى أن إطار الدولة ونظامها الخارجي، كائناً من يكون الإنسان الذي يدير الدولة، شيء واحد مقدس، وبناء على ذلك فإن الثقافة من ألد أعداء الفوضى، بالنظر لتلك الآمال والمخططات التي ترعاها الدولة، والتي تعلمنا الثقافة أن نرعاها أيضاً.***

إن التواكل في ذهن آرنولد بين الثقافة، أي السيادة الراسخة للثقافة على المجتمع (كل ماهو ثمين ودائم)، وبين إطار الدولة ونظامها الخارجي شبه اللاهوتي، أمر واضح تماماً. وهذا التواكل يوحي بتطابق السلطة تطابقاً تواظب

على حبكه بلاغة آرنولد وتفكيره، فلكي يكون المرء مع الثقافة وفيها، يعني أن يكون في الدولة ومعها بطريقة ولاء قسري. ومع هذا التشابه، تشابه الثقافة مع الإطار الخارجي للدولة، تأتي ثمة أشياء أخرى كالثقة والعهد وحس الأكثرية وكل شبكة المعاني التي نقرنها بعبارة "الموطن" والانتماء والجماعة. فخارج سلسلة هذه المعاني – وذلك لأن الخارج هو ما يحدد الداخل في هذه الحالة– تقف الفوضى والمحرومون ثقافياً شرعاً، أي تلك العناصر التي تعارض الثقافةوالدولة: ألا وهم المشردون، بمنتهى الاختصار.

ليس في نيتي هنا أن أبحث بالتفصيل تلك المضامين التي تنطوي على أهمية قصوى، والتي تتجلى في التعليقات الختامية لآرنولد على الثقافة. ولكن من الجدير بنا أن نصرّ، على الأقل، على بعض تلك المضامين في إطارأعرض من الإطار الذي وضعها فيه آرنولد. فحتى لو كانت الثقافة هي المثل الأعلى بالنسبة لآرنولد، يجب النظر إليها بنفس هذا المنظار من أجل الشيء الذي ينتفي منها ومن أجل الشيء الذي تنتصر عليه حين تكون موضع تقديس الدولة ومن أجل حقها بذلك التقديس حين تكون واقعية. وهذا يعني أن الثقافة عبارةعن منظومة من التمييزات والتقويمات – الجمالية أساساً على الأرجح – كما قال ليونيل تريلينغ، بيد أنها ليست أقل قهراً ولذلك السبب نفسه– لأن شريحة من الدولة تكون قادرة على التشبه بها، كما يعني أن الثقافة عبارة عن منظومة من النفايات المشرعة من الأعلى ولكن قوانينها مسنونة من خلال جماعتها السياسية، وبتلك المنظومة يمكن رصد أمور من مثال الفوضى والشغب واللاعقلانية والدونية والذوق السقيم واللا أخلاقية، ويمكن نبذها واستبقاؤها هناك بواسطة سلطة الدولة ومؤسساتها.

إذ لو صحّ القول بأن الثقافة، من ناحية أولى، هي العقيدة الإيجابية لأفضل ما يستخلصه الفكر ويعرفه، فهي أيضاً من ناحية أخرى بمثابة العقيدة السلبية التفاضليةلكل ماليس بأفضل، ولئن كنا قد تعلمنا مع ميشيل فوكو أن ننظر إلى الثقافة نظرتنا إلى سيرورة متشجة بالمؤسسات، وسيرورة تستبقي مناسباً كل ماتراه مناسباً لها، فقد رأينا فوكو أيضاً وهو يبين كيف أن آخريات معينة، آخرين معينين، قد استبقوا صامتين، خوارج، أو استبقوا – في الحالة التي درس فيها قانون العقوبات والكبت الجنسي– مدجنين، لصالح الاستعمال في قلب الثقافة.

وحتى لو رغبنا بتفنيد كل ما وجده فوكو من النفايات التي نفتها الثقافة الأوربية الكلاسيكية لكل ما وسمته ڤالونيا بالمعتوه أو اللاعقلاني، وحتى لو لم نقتنع بأن الموقف المتناقض الذي وقفته تلك الثقافة من مسألة الجنس بتشجيعه وكبته في آن واحد معاً كان موقفاً معمماً بالشكل الذي يتصوره فيه فوكو، فإننا سوف نقتنع ولابد بأن جدلية تحصين الذات وتوكيد الذات التي تحقق من خلالها الثقافة هيمنتها على المجتمع والدولة، لهي جدلية معتمدة على تلك الممارسة الدائمة التي تمارسها الثقافة لعزل ذاتها عن كل ماتتصوره لا يمت بصلة إلىذاتها هي. وأما الأسلوب الذي يتم به هذا العزل فهو على الدوام وضع الثقافة المدعومة فوق الأطر. وهذه المقولة ليست بأي حال من الأحوال مقولة ميتافيزيقية كما سيدل على ذلك لتو مثلان إنكليزيان من أمثلة القرن التاسع عشر. وهذان المثلان كلاهما على علاقة بالتعليق الذي سقته من قبل عن أورباخ، ألا وهو أن الثقافة عليها أن تتعامل بحس عدواني لصالح الأمة والوطن والجماعة والانتماء. فالمثل الأول موجود في محضر جلسة رسمية لماكولي في عام 1835 عن التربية الهندية إذ يقول:

[ليس لي أية معرفة لا بالسنسكريتية ولا بالعربية. ولكنني فعلت ما بوسعي لتكوين تقويم دقيق لقيمة كل منهما. لقد قرأتُ ترجمات لأشهر الأعمال العربية والسنسكريتية. ولقد تحادثتُ، هنا وفي الوطن، مع أناس متميزين بكفاءاتهم في اللغات الشرقية. وإنني على استعداد للنظر إلى التعليم الشرقي بالتقويم الذي جاء به المستشرقون أنفسهم. بيد أنني ما وجدت واحداً منهم بمقدوره أن يدحض حقيقة كون رف واحد من مكتبة أوربية جيدة يساوي كل الأدب المحلي للهند والجزيرة العربية. إن السمو الجوهري للأدب الغربي محط الاقرار التام فعلاً من قبل أولئك الأعضاء الذين يشكلون اللجنة والذين يدعمون الخطة الشرقية في التعليم... وليس من المبالغة أن نقول أن كل المعلومات التاريخية المجموعة في اللغة السنسكريتية أقل قيمة مما قد يوجد في تلك الملخصات المبتذلة والمستخدمة في المدارس الإعدادية في إنكلترا، وفي كل فرع من فروع الفلسفة الأخلاقية والمادية نجد أن المكان النسبي لهاتين الأمتين هونفسه تقريباً.].

إن هذا القول ليس مجرد تعبير عن رأي وحسب، لا. ولا يمكن استبعاده، كما استبعد ديريدا في كتابه Grammatology ليفي شتراوس، كشاهد نصي عن التشريق العرقي، وإن ذلك القول،في الواقع، لدليل على التشرنق العرقي بل وعلى أكثر من ذلك لأن رأي ماكولي ماهو إلى تصور غارق في صميم التشرنق العرقي وذو نتائج مؤكدة، إذ إن ماكولي كان يتحدث من موقع السلطة حيث كان بوسعه ترجمة تصوراته إلى قرار يأمر سكان شبه قارة بأسرها أن يذعنوا للدراسة بلغة غير لغتهم الأم. وهذا ماحدث في حقيقة الأمر. وهذا الموقف بدوره هو ما عزز لدى الثقافة أمام نفسها مشروعية تصرفها من جراء توفيره سابقة، وواقعة، جرتا الشعور بالتفوق والقعود في دست السلطة إلى الانغمار في كل من بلاغة الانتماء، أو الكينونة "في الوطن" إن جاز التعبير، ومن بلاغة الإدارة أيضاً: كي تحل الواحدة منهما محل الأخرى، بمنتهى البداهة.

وثمة مثل ثانٍ يتعلق بالهند أيضاً. فحين تناول بالدراسة إيريك ستوكس، بحدة ذهن تستحق الإعجاب، أهمية الفلسفة النفعية للحكم البريطاني في الهند، يتعجب المرء في كتاب ستوكس المعنون بـ"النفعيون الإنكليز والهند". من الكيفية التي تتمكن بها زمرة قليلة من المفكرين نسبياً- من بينها بينتام بالطبع والثنائي ميل- من الإتيان بالحجج لتعزيز مذهب فلسفي واستكماله لحكم الهند، مذهب ينطوي في بعض جوانبه علىتشابه لايرق إليه الشك مع آراء آرنولد وماكولي في الثقافة الأوربية، من أنها أسمى من كل ما عداها، فها هو جون ستيورات ميل يحتل اليوم بين (نفعيي البيت الهندي) منزلة ثقافية مرموقة إلى الحد الذي جعل آراءه عن الحرية والحكومة التمثيلية تدور على ألسنة أجيال وأجيال على أنها المقولة الثقافية الليبرالية المتطورة حول هذه القضايا. ولكن عن ميل كانَ على ستوكس أن يقول مايلي: "لقد أفاد جون ستيوارتٍ في كتيبه [عن الحرية] قائلاً بدقة متناهيةٍ أن مبادئ الحرية مقصود تطبيقها حصراً على تلك البلدان التي تطورت تطوراً كافياً في مضمار الحضارة ليكون بمقدورها تسوية شؤونها بالبحث العقلاني. وعلاوة على ذلك كان مخلصاً لأبيه في تشبثه بالاعتقاد أن الهند ماكان بالإمكان حكمها وقتذاك إلا بشكل استبدادي. ولكن على الرغم من أنه كان يرفض، هو نفسه، تطبيق تعاليم الحرية والحكومة التمثيلية في الهند، فإن حفنة ضئيلة من الليبراليين الراديكاليين وجمهرة متكاثرة من المثقفين الهنود لم يضعوا أمثال هذه

القيود. إن لمحة خاطفة على آخر فصل في الحكومة التمثيلية- ناهيك عن التطرق إلى المقطع الوارد في المجلد الثالث من مقالات وبحوث حيث يتحدث عن تغييب الحقوق بالنسبة للبرابرة- توضح بمنتهى الجلاء رأي ميل الذي قال فيه أن ماكان عليه أن يقول عن هذا الأمر لا يمكن تطبيقه بالفعل على الهند، والسبب بالأساس أن رأي ثقافته بحضارة الهند هو أنها لم تكن وقتها قد بلغت بعد درجة التطور المطلوب.

إن تاريخ الفكر الغربي بأسره إبان القرن التاسع عشر مليء بأمثال هذه التخرصات والتمييزات بين ماهو مناسب لنا وماهو مناسب لهم، إذ إن الأول مصنفون بأنهم في الداخل، في المكان الصحيح، مألوفون، منتمون، وباختصار فهم فوق،والمثاني مصنفون على أنهم في الخارج، ثنوي، شواذ، تبّع، وباختصار فهم تحت.فمن هذه التمييزات، التي حظيت بسطوتها من خلال الثقافة، ماكان بوسع أي امرئ أن يتفلت منها حتى ماركس - كما ستبين للتو قراءة مقالاته عن الهند والمشرق. إن الوسم الوطني الثقافي الكبير للثقافة الأوروبية على أنها المعيار الممتاز حمل معه زمرة مرعبة من التمييزات بين مالنا ومالهم، بين الملائم وغير الملائم وبين الأوربي وغير الأوربي، وبين الأعلى والأدنى: فهذه هي التمييزات التي يقع عليها المرء في أي مكان في موضوعات وأشباه موضوعات من أمثال علم اللغة والتاريخ ونظرية العرق والفلسفة والأنتروبولوجيا، لا بل وحتى البيولوجيا. ولكن السبب الرئيسي لمجيئي على ذكر هذه الأمور هنا يكمن في الإشارة إلىأنه في نقل ثقافة ما ودوامها هناك عملية متواصلة من التعزيز، من خلالها تضيف الثقافة السائدة إلى نفسها الامتيازات المقصورة عليها والمتأنية لها من جراء إحساسها بالهوية الوطنية، بقوتها كأداة بيد الدولة، أو حليف لها أو فرع فيها، بصواب موقفها؛ بمظاهرها الخارجية وتوكيداتها لذاتها، والأهم من هذا كله إحساسها بمبرر قوتها كمنتصر على كافة الأشياء التي لاتمت لها بأية صلة.

وما من سبب يدعو للشك في أن الثقافات كلهاتتحرك بهذه الطريقة، ومامن سبب يدعو للشك في أنها كلها عموماً تميل إلى تحقيق الظفر من خلال تعزيز هيمنتها. ومن الجدير بالذكر أنها كلها تعزز هيمنتها بطرق شتى وبمنتهى الوضوح، وإنني لأعتقد أن صحيح القول يكمن في أن بعضها أكثر فاعلية عملياً من الأخريات حين يتعلق الأمر ببعض الأنواع الخاصة بالأعمال البوليسية. بيد أن

هذا الواقع من اختصاص علماء الأنتروبولوجيا المقارنة، وليس ميداناً جديراً بالمغامرة هنا للإتيان بتعميمات عريضة عليه. فمثار اهتمامي هو الإشارة إلى أن الثقافة إن كانت تمارس أنواع الضغط الذي جئت على ذكره، وإن كانت تخلق المناخ، لا بل والجماعة التي تتيح للناس الشعور بالانتماء، عندها إذاً يجب أن يكون صحيحاً أيضاً أن مقاومة الثقافة كانت موجودة على الدوام. وفي أغلب الأحيان تتخذ تلك المقاومة شكل العداء الصريح لأسباب دينية أو اجتماعية أو سياسية (وثمةمظهر واحد من مظاهر هذا العداء موصوف على نحو جيد بقلم إيريك هوبزبوم في كتابه "الثوار البدائيون") ولقد جاء هذا العداء على الأغلب من أفراد أو جماعات أعلنت عنم الثقافة جهاراً إنهم من خارج إطارها أو أنهم من مستوى أدنى منها (والسلسلة هنا واسعة بالطبع) من كبش الفداء الشعائري وصولاً إلى النبي المعزال، ومن المنبوذ اجتماعياً إلى الفنان الحالم، ومن الطبقة العاملة إلى المفكر المتغرب). وهنالك شيء كبير من الصدق في قناعة جوليان بيندا بأن المثقف أو المعلم (clerc) كان بطريقة أو بأخرى هو الذي يجسّد القيم والأفكار والفاعليات التي تتنامى وتعترض سبيل العبء الاجتماعي المفروض من قبل الدولة القومية وثقافتها الوطنية.

ومن المؤكد أن مايقوله بيندا عن المثقفين (المسؤولين عن التصدي بطرق مقصورة على مهنة الثقافة وحدها). يتماشىتماماً مع شخصية سقراط بالشكل الذي تبدو فيه في "محاورات أفلاطون"، أو مع معارضة فولتير للكنيسة، أو مع فكرة غرامشي، الأحدث عهداً، عن المثقف الدستوري المتحالف مع طبقة صاعدة ضد هيمنة طبقة حاكمة. فحتى آرنولد يتحدث عن "الأغراب" في كتاب "الثقافةوالفوضى"،ويصفهم بأنهم أولئك "الأشخاص المنقادون أساساً، لا بروحهم الطبقية، بل بروح عموميةرحيمة، وهي الروح التي يربطها مباشرة بثقافة مثالية ولا يربطها، على ما يبدو، بتلك الثقافة التي زاوج لاحقاً بينها وبين الدولة. وأما من الناحية الأخرى فإن بيندا مخطئ بالتأكيد حين يعزو الكثير جداً من القوة الاجتماعية للمثقف المعزال الذي تأتيه القوة، وفقاً لما يقوله بيندا، من صوته المنفرد ومن معارضته للمشاعر الجماعية المنظمة. ولكن إذا سلمنا جدلاً أن المصير التاريخي لمشاعر جماعية من أمثال "بلدي مصيب أو مخطئ، ونحن بيض ولذلك ننتمي إلىعرق أسمى من عرق السود، وأن الثقافة الأوربية أوالإسلامية أو الهندوسية

أسمى من كل الثقافات الأخرى "هو المسؤول عن تخشين الفرد توحيشه، وقد يكون عندئذٍ من الصحيح أن الوعي الفردي المنعزل المعارض للبيئة المحيطة والمتحالف مع الطبقات والحركات والقيم المناوئة، هوصوت معزول وخارج المكان الصحيح ولكنه حيز كبير جداً من ذلك المكان وواقف بمنتهى الوعي ضد العقيدة السائدة لمناصرة مجموعة من القيم المعروفة جهاراً بأنها عمومية أو رحيمة، ومجموعة تذكي مقاومة محلية هامة ضد هيمنة ثقافة واحدة. وواقع الحال يدل أيضاً على أن المثقفين، وبموافقة كل من بيندا وغرامشي، مفيدون غاية الفائدة في تفعيل الهيمنة، وهذه الحقيقة ماهي بالطبع إلى خيانة المتعلمين المأمورين "trahison de Clercs" ، إذ إن مساهمتهم غير اللائقة في الوصول بالمشاعر السياسية إلى حد الكمال هي الشيء الذي يشكل بمنتهى الأسف نفس جوهر خيانتهم الجماعية المعاصرة. وأما بالنسبة لفكر غرامشي، الأكثر تعقيداً من سابقه، فإن مثقفين معينين مثل كروس جديرون بالدراسة (ولربما بالحسد) لأنهم جعلوا أفكارهم تبدو وكأنها تعابيرعن إرادة جماعية.

وهذا كله يبين لنا، إذاً، وضع الوعي الفردي في صميم نقطة حساسة، علاوة علىأن هذا الوعي في تلك النقطة الحساسة هو ما يحاول استكشافه هذا الكتاب وبالشكل الذي أدعوه فيه بالنقد. فالعقل الفردي يدوّن، من ناحية أولى، جماعية الكل أو البيئة أو الموقف الذي يجد نفسه فيه وهو علىأتم إدراك بذلك. ومن ناحية ثانية، ونظراً لهذا الإدراك بالتحديد - أي وضع الذات في موضع دنيوي، رد فعل حساس تجاه الثقافة المهيمنة- فإن الوعي الفردي ليس مجرد طفل للثقافة بكل بداهة وبساطة، ولكنه فاعل فيها اجتماعياً وتاريخياً. وبسبب تلك النظرة، التي تقدم الظرف والتمايز في المكان الذي لم يكن فيه من قبل سوى المجاراة والانتماء، هنالك مسافة، أو ذلك الشيء الذي يمكننا دعوته بالنقد. فمعرفة التاريخ وإدراك أهمية الظرف الاجتماعي وقدرة تحليلية على الإتيان بالفروق: هي الأمور التي كلها تقض مضاجع السلطة شبه الدينية مخافة أن تجد لها مراحاً داخل الوطن وبين ظهراني الشعب، وأن تتعزز من قبل قوى معروفة وقيم مستحبة، وأن تتحصن ضد العالم الخارجي.

ولكن اسمحوا لنا الآن، ومن باب التكرار، أن نقول:"إن الوعي النقدي جزء من عالمه الاجتماعي الفعلي وجزء من تلك الكتلة الواقعية التي يستوطنها الوعي،

وليس له بحال من الأحوال أي مهرب لا من هذا ولا من ذاك. فعلى الرغم من أن أورباخ، بالشكل الذي صورناه فيه، كان بعيداً عن أوربا فإن عمله مستنقع في واقع أوربا، شأنه بذلك تماماً شأن مساهمة ظروف منفاه الخاصة في نقوه أوربا نقاهة نقدية ملموسة. وهكذافلنا في أورباخ مثل عن بنوته لثقافته الأم،ومثل في الوقت نفسه عن تبنيه لها بسبب المنفى، من خلال الوعي النقدي واستبحار العمل. وهكذاعلينا الآن أن ننظر نظرة أدق إلى التعاون بين البنوة والتبني[2] - ذلك التعاون الذي يستقر في صميم الوعي النقدي.

***

إن صلات البنوة والتبني وفيرة في التاريخ الثقافي الحديث. فثمة أنموذج قوي جداً ومثلث الأجزاء، مثلاً، يضرب بجذوره في مجموعة كبيرة جداً من كتاب مؤخر القرن التاسع عشر ومقدم القرن العشرين، حيث ترد فيه صورة عن عجز الحافظ عن التوالد - عجز المقدرة عن إنجاب الأطفال أو استيلادهم- مصورة بتلك الطريقة التي تمثله على أنه "حالةعامة" ابتلى بها المجتمع والثقافة علىحد سواء، ناهيك عن بلوى رجال ونساء معينين. إن "يوليسيس والأرض القفر". مثالان مشهوران على وجه التخصيص، بيد أن هنالك دليلاً مماثلاً أيضاً يوجد في "ممات في البندقية"، أو في مآل كل بني البشر، أو في وجود الغامض، أو في البحث عن الزمن المفقود، أو في أشعار مالارمي وهوبكينز، علاوة علىوجوده في معظم كتابات أوسكار وايلد وفي رواية "نوسترومو" وإذا أضفنا إلىهذه اللائحة السطوة الموثقة جداً لنظرية التحليل النفسي لفرويد، التي يسلّم جدلاً أحد أبرز وأهم جوانبها بكمون النتيجة القائلة في حمل الأطفال، لتكون لدينالنطباع واضح بقلة عدد القضايا الشائكة والعويصة عموماً بمقدار ما ينطوي عليه ماكنا قد حسبناه على الأرجح بأنه مجرد تواصل طبيعي بين جيل وآخر. وحتى في عمل عظيم يعود فكرياً وسياسياً إلى عالم مختلف عن عوالم الكتابة الرصينة -ألا وهو كتاب لوكاش المعنون بـ "التاريخ والوعي الطبقي"- تنطرح فيه الأطروحة نفسها تماماً ألا وهي

---

[2] - تجدر الإشارة إلى الفرق بين معنيي هاتين الكلمتين:

(صلة بيولوجية وطبيعية) انتساب -قرابة- بنوة: 1- Filiation

(صلة لا بيولوجية ومصطنعة) تنسب -تقرب- تبني: 2- Affibation

مصاعب البنة الطبيعية واستحالتها في خاتمة المطاف: وذلك لأن تصور التجسيد كما يقول لوكاش، ماهو إلا تغرّب الرجال عمن ينجبون، وانسجاماً منه مع القساوة الصارمة والمطلقة لتصوره هذا فهو يعني بهذه المقولة أن كل نواتج العمل البشري، بما في ذلك الأطفال، تعيش حالة من البعزقة والعزلة المطلقة بعضها عن بعض، وبالتالي فهي مجمّدة ضمن فئة الأشياء الأنطولوجية وكأن المقصود بها أن تجعل حتى العلاقات الطبيعية شيئاً مستحيلاً عملياً.

فالأزواج العقيمون والأطفال اليتامى والولادات الجهيضةوالعزاب من النساء والرجال الذين لا ينجبون يحتلون، بإصرار عجيب، عالم العصرانية الرفيعة، وكلهم على الإطلاق يوحون بمصاعب البنوة. ولكن لأقل أهمية عن هذا في نظري ذلك الجزء الثاني من الأنموذج الذي يمثل النتيجة المنطقية للجزء الأول،والذي يتمثل في الضغط لاستحداث طرائق جديدة، ومغايرة، لتصور العلاقات البشرية. فلئن كان التناسل البيولوجي في غاية العسر أو في غاية القبح، فهل هنالك طريقة أخرى يتمكن بها الرجال والنساء من خلق أواصر اجتماعية فيما بين بعضهم بعضاً كي تحل محل تلك العلاقات التي تربط بين أعضاء نفس الأسرة عبر الأجيال؟ وثمة جواب مثالي مطروح على لسان ت.س. إليوت في الفترة اللاحقة مباشرة لظهور قصيدة "الأرض القفر". فمثله الأعلى في تلك الآونة صار لانسيلوت أندروز، أي ذلك الرجل الذي يبدو نشره وأسلوبه التعبدي يسموان على الأسلوب الشخصي حتى لواعظ مسيحي مثل (دون) الذي كان معروفاً بحماسته وفعاليته الشديدتين.وإن تلك النقلة السريعة التي ينتقلها إليوت من (دون) إلى أندروز،والتي تكمن على ما أظن خلف النقلة التي انتقلها إدراك إليوت من النظرة الدنيوية التي تطفح بها أشعاره في قصائده "بروفروك" و"جيرونشين والأرض القفر" إلى شعر التدين والهداية في "أربعاء الرماد وقصائد إيريال"، نراه يقول شيئاً يشبه مايلي: إن جدب الحياة العصرية وقفرها وعقمها الظاهرة تجعل من البنوة بديلاً لا يدركه العقل على الأقل، وبديلاً لا يمكن بلوغه على الأكثر.فالمرء ليس بوسعه أن يفكر في التواصل بلغة بيولوجية لأن هذا المنحى يمثل الافتراض الذي ربما حظي بالتوثيق السريع من خلال الفشل الحديث لأول زواج لإليوت، والذي حظي في الوقت نفسه، من ذهن إليوت بالتطبيق علىنطاق أوسع من سابقه بكثير. وأما البدائل الوحيدة الأخرى فقد بدا أنها متاحة من خلال المؤسسات والنقابات والجمعيات التي لم يكن

وجودها الاجتماعي موثقاً بالبيولوجيا، بل بالعضوية فيها.وهكذا فإن لانسيلوت أندروز، بالنسبة لإليوت، يبلغ بكتابته عن حضور الكنيسة الإنكليزية حضوراً يطوق الأشياء كافة إذ إن "الكنيسة شيء ممثل لأسمى روح لإنكلترا في الزمان و.....جوهرة الحنكة الإدارية الكهنوتية". فأندروز كان يتضرع إذاً، مع هوكر، إلى سلطة أسمى من البروتستانتية البسيطة فهذان الرجلان كلاهما كانا:

[على قدم المساواة مع خصومهما الأوربيين وكان بمقدورهما السمو بكنيستهما إلى موقع أعلى من موقع الطائفة المحلية المنشقة. لقدكان أبوي كنيسة وطنية وكانا أوربيين، هيا وقارنوا بين موعظة أندروز وموعظة سيد أقدم منه، لا يتميز على سبيل المثال. فالفرق لا يكمن فقط في أن أندروز كان يعرف اليونانية، أو أن لا يتميز كان يخاطب جمهوراً أقل ثقافة بكثير، أو أن مواعظ أندروز موشاة بالتلميحات والاستشهادات،ولكن الفرق يكمن في أن لاتيمير، وهو واعظ هنري الثامن وإدوارد السادس، ليس أكثر من إنسان بروتستانتي، في حين أن صوت أندروز صوت رجل تقف من خلفه كنيسة منظورة منظمة، ورجل يتحدث مع السلطة القديمة والثقافة الجديدة.

إن إشارة إليوت إلىهوكر وأندروز إشارة رمزية، بيد أن المقصود بها أن تكون مقترنة بقوة واقعية تماماً، شأنها بذلك شأن كلمة "مجرد" الثانية (لاتيمير مجرد إنسان بروتستانتي) التي هي توكيد من إليوت "للسلطة القديمة والثقافة الجديدة". فإذا لم تكن الكنيسة الإنكليزية على علاقة بنوة مباشرةمع الكنيسة الرومانية ومنبثقة عنها، فإنها مع ذلك شيء أكثر من مجرد هرطقة محلية، وأكثر من مجرد يتيم يهذر بالاحتجاج.فما السبب ياترى؟ والجواب أن أندروز والآخرين من أمثاله الذين صار إليوت الآن يقر بسلطتهم السابقة،والذين صار بمقدورهم تسخير السلطة الأبوية القديمة بروتستانتي متمرد وثقافة وطنية، والعمل،بتلك الوسيلة، على خلق مؤسسة جديدة قائمة لا على الانحدار المباشر من سلالة ما بل على مايمكننا دعوته، بكلام هجين، بالتبني الأفقي "horizontal affiliation" إن اللغة التي يتكلمها أندروز لا تعتبر بمنتهى البساطة، بالنسبة لإليوت، عن الابتعاد

المكروب عن أب والد محال استعادته الآن مثلماقد يشعر يتيم مهذار بالاحتجاج، بل إنها، على النقيض من ذلك، تتحول إلى لغة للتعبير عن شركة اتحادية -هي الكنيسة الإنكليزية- تأمر أشياعها بإبداء الاحترام والالتزام.

وثمة تغيير مماثل تماماً لهذا التغيير يطرأ على شعر إليوت. فالمتحدثون في ديوانه "بروفروك و جيرونشين"، علاوة على شخوص قصيدة "الأرض القفر"، يعبرون بكل بساطة عن بلوى اليتم والتغرب، في حين أن شخوص "أربعاء الرماد والرباعيات الأربع"، تتحدث باللغة العادية التي يتحدث بها سواهم من أتباع الكنيسة الإنكليزية. فالكنيسة، بالنسبة لإليوت، تقوم مقام الأسرة المفقودة التي يندبها في كل أشعاره الباكرة. ولقد استكمل إليوت تحوله علانية بالطبع في كتابه المعنون بـ "بحثاً عن آلهة غريبة"، الذي أعلن فيه بنوع من التحدي تقريباً عن عقيدة تنحو منحى الملكية والكلاسيكية والكاثولوليكية التي تشكل كلها مجموعة من الارتباطات التي التزم بها إليوت خارج إطار نموذج البنوة (الجمهوري والرومانسي والمعارض) الذي منحته إياه حقائق منبته الأمريكي (والأجنبي).

فالتحول من البنوة إلى التبني "from filiation to affiliation" يوجد في أي مكان في الثقافة ويجسّد الشيء الذي يدعوه جورج سيميل بالسيرورة الثقافية العصرية التي بواسطتها "تستولد الحياة أنماطاً لها على الدوام"، أنماطاً ما أن تبرز إلى الوجود حتى "تطالب بشرعية تسمو على اللحظة، وشرعية عتيقة من نبض الحياة. وهذا السبب هو مايجعل الحياة دائماً على تعارض كامن مع النمط". ويخطر بالبال هنا (ييتس) في رواحه من استعراضات "عسل الذرية" إلى الأرواح "المتوالدة ذاتياً والساخرة من مغامرة الإنسان"- تلك الاستعراضات التي جعلها تصول وتجول في كتابه المعنون بـ "الرؤيا" وفق نظام تبني فسيح ابتكره لنفسه ولعمله. أو قد يخطر على البال بعض الكتاب، كما قال إيان واط عن معاصري كونراد، من أمثال لورانس وجويس وباوند الذين يقترحون علينا "قطع الصلات مع الأسرة والبيت والطبقة والوطن، ومع المعتقدات التقليدية كونها مراحل ضرورية لبلوغ الحريةالفكرية والروحية"، ومن ثم يطلب منا هؤلاء الكتاب "اللحاق بهم والانخراط في تلك المنظومات الأسمى [تبنيا] أو الخاصة التي تبنوها وابتكروها بكل مافيها من أنظمة وقيم". إن كونراد يبين لنا في أفضل أعماله عقم أمثال هذه المنظومة الخاصة ذوات الأنظمة والقيم (كالعالم الطوباوي) الذي خلقه تشارلز

وأميليا غولد في رواية (نوسترومو) مثلاً،ولكن كونراد اتخذ أيضاً لنفسه في حياته، وبشكل لا يقل عن معاصريه (كما فعل إليوت وهنري جيمز)، الهوية الجديدة لإنسان مهاجر يتحول إلى رجل إنكليزي. وعلى الطرف الآخر من الطيف نجد لوكاش وهو يقترح علينا أن الوعي الطبقي وحده، وهو بحد ذاته شكل من أشكال العصيان الذي تتخذه محاولة التبني، هوماقد يتمكن من اختراق تناقضات وبعزقات هذا الوجود المجسّم الذي يتمركز حوله النظام العالمي الرأسمالي الحديث.

إن الشيء الذي أصفه هو الانتقال من فكرة، أو إمكانية، واهنة عن القرابة إلى ذلك النظام التعويضي الذي، سواء أكان حزباً أو مؤسسة أو ثقافة أو زمرة من العقائد أو حتى رؤيا دنيوية، يوفر للرجال والنساء شكلاً جديداً من أشكال الصلة التي لا أزال أدعوها بالتقرّب والتي هي بمثابة منظومة جديدة في الوقت نفسه. وإذا نظرنا الآن إلى هذا النمط الجديد من التقرب الذي تتزيا به الصلة سواء بالشكل الذي نجده لدى كتاب محافظين كإليوت أو عند كتاب تقدميين كلوكاش، أو لدى فرويد ولو بطريقته الخاصة، فإننا نجد أن الهدف الواضح المتعمد من استخدام ذلك النظام الجديد هو إعادة ترسيخ بقايا نوع من السلطة المقرونة ماضياً بنظام القرابة. وهذا في النهاية هو الجزء الثالث من الأنموذج،وإن اتباع التحليل النفسي الفرويدي وفكرة لوكاش عن الحزب الطليعي ليسوا بأقل حماسة من سابقيهم للإتيان، بمايمكن أن ندعوه بالسلطة المستعادة. فالهيئة الهرمية الجديدة، حتى ولو أنهاجماعة أكثر مما هي هيئة، أو الجماعة الجديدة هي أعظم شأناً من أي مشايع أو عضو بأم عينه، مثلها مثل الأب الذي هو. أعظم شأناً بفضل أقدميته من البنين والبنات، وهكذا فإن الأفكار والقيم والنظرة الدنيوية التجميعية المنهجية كلها، وقد استعادت شرعيتها جراء نظام التقرب الجديد، حملة سلطة أيضاً، والنتيجة كانت إن شيئاً مماثلاً لمنظومة ثقافية قد توطدت أركانه. وهكذا فلئن كانت صلة القرابة قد تماسكت بعضها مع بعض بفعل روابط طبيعية وأشكال سلطوية طبيعية- أي ما مضمونه الطاعة والخوف والحب والاحترام وتصارع المؤسسات -فإن صلة التقرب الجديدة تحيل هذه الروابط إلى مايبدو شكلاً من أشكال العلاقات الشخصية- كالوعي النقابي وإجماع الآراء والزمالة الجامعية والاحترام المهني والطبقة وهيمنة الثقافة السائدة.

فمخطط القرابة يعود إلى شعاب من صلب الطبيعة وصلب "الحياة"، في حين

أن التقرب يعود بالحصر إلى الثقافة والمجتمع.

ومما يجدر قوله عرضاً أن الشيء الذي بشرت به عصبة جديرة بالاحترام من أساطين الأدب بخصوص العبور من القرابة إلى التقرب يوازي تلك التعليقات المماثلة التي وردت على ألسنة السوسيولوجيين ويدل على تطورات مشابهة في بنية المعرفة.ففكرة تونيز عن الانتقال "من المجتمع إلى الجماعة" يمكن التوفيق بكل بساطة فيما بينها وبين فكرة القرابة التي حل محلها التقرب. وإنني لأعتقد، وعلى نحو مماثل، أن الاعتماد المتزايد الذي يعتمده الباحث الحديث على زمرة صغيرة ومتخصصة من الناس في ميدانه أو ميدانها (كونه بحد ذاته نفس فكرة الميدان في حقيقة الأمر) وأن الرأي السائد في الميادين من أن الموضوع البشري الولاّد ذو أهمية أقل من أهمية القوانين والنظريات المتسامية على البشر، يلازمان تحول صلات القرابة الطبيعية إلى صلات تقرب منهجية، فضياع الموضوع، كما أشير إليه على العموم، ماهو أيضاً إلا، بطرق شتى، ضياع لحافظ التوليد المنتج الموثق لصلات القرابة.

إن الأنموذج المثلث الأجزاء الذي جئت على وصفه -علاوة على عمليتي القرابة والتقرب بالشكل الذي رسمتهما به- يمكن اعتباره مثلاً عن العبورمن الطبيعة إلى الثقافة، فضلاً عن اعتباره شاهداً عن الكيفية التي يتمكن فيها التقرب من أن يصبح بكل بساطة منظومة للفكر لا تقل هيمنة وصدامة عن الثقافة نفسها. فالشكل الذي أود أن أعرج للحديث عنه عند هذا المفصل هوآثار هذا الأنموذج بالشكل الذي عادته فيه بالضرر علىدراسة الأدب في هذه الأيام، على الرغم من ابتعادنا الكبير عن باكورة سنوات قرننا هذا. إن بنية المعرفة الأدبية المستمدة من الأكاديمية مدموغة بدمغة هائلة من هذا الأنموذج المثلث الأجزاء الذي عملت على توضيحه هنا. ولكن بمقدار مايتعلق الأمر بالفكر النقدي (وفق التصور الذي أحمله عما يجب أن يكون عليه) فليس بوسعنا أن نقول إلا أن تلك الدمغة قد حدثت بطرائق تحز في النفس. ولذلك هيا بنا الآن للانتقال إلى أمثلة ملموسة.

منذ زمن إليوت، ومن بعده رتشاردز وليفيس، كان هنالك إجماع تقريباً على التشبث بالرأي القائل إن واجب الدارسين الإنسانيين في ثقافتنا يكمن في تكريس أنفسهم لدراسة الروائع العظيمة في الأدب. ولئن تساءلنا عن السبب لقيل لنا حتى

يصار إلى نقلها إلى طلاب ممن هم أصغر سناً وممن سوف يصبحون، بفعل التقرب والتكوين، أعضاء ضمن جماعة الأفراد والمثقفين. وهكذا فإننا نلاحظ أن الجامعة تضطلع، ورسيماً تقريباً، بعبء تكريس الميثاق القائم فيما بين معيار الآثار الأدبية وزمرة من المعلمين الملقنين وبين مجموعة من المتقربين الشباب، الأمر الذي يجعل هذا كله يفضي، بأسلوب موثق اجتماعياً، إلى ترويض وانضباط علاقة القرابة أمام عتو العملية التثقيفية كونها أسمى منها. فهذا الواقع كان هو الحالة التي سادت تاريخياً، ودائماً تقريباً، ضمن مايمكن دعوته بالعالم المتوقع الذي عاشته الجامعة التقليدية الغربية، والشرقية بكل تأكيد. بيد أننا نعيش الآن، على ما أظن، مرحلة من تاريخ العالم نشهد فيها لأول مرة، أن علاقات التقرب التعويضية، التي يجري تأويلها (خلال الفصل الدراسي الأكاديمي في الجامعة الغربية، تستبعد عملياً من الأمور أكثر مما تضم. وإن ما أعنيه ببساطة هو أن كل ذلك الصرح المهيب الذي يؤوي المعرفة الدنيوية، والذي يقوم على كلاسيكيات الآداب الأوربية- ومعه ذلك التقيد الصارم، بمنتهى البحث الذي ينغرس في أذهان الطلاب في الجامعات الغربية من خلال الأشكال المألوفة لنا كلنا- لا يمثل، لأول مرة في التاريخ الحديث، إلا النزر اليسير من العلاقات والتفاعلات البشرية الحقيقية الجارية الآن على مسرح العالم. فأورباخ كان واحداً من بين أواخر أكابر الممثلين لأولئك الناس الذين كانوا يعتقدون أن الثقافة الأوربية ماهي إلا محور التاريخ البشري، والمحور الذي لا يرقى الشك إلى أهميته وترابطه المنطقي، ولكن ثمة أسباب عديدة جداً تعترض الآن سبيل الدفاع عن وجهة نظر أورباخ، وليس أقلها تقلص الإذعان والامتصال اللذين كانا مناطين بما كان يدعى بعالم حلف الناتو الذي طالت هيمنته على بقاع بعيدة عن أوربا كأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. فثقافات جديدة ومجتمعات جديدة وملامح فتية لنظام اجتماعي وسياسي وجمالي تستوجب الآن الاهتمام من المفكر الإنساني، وبالإصرار الذي لم يعد بالإمكان تطاول تجاهله.

ولكن ذلك التجاهل بقي على حاله ولأسباب مفهومة تماماً. فحين يتعلم طلابنا أموراً من أمثال الآداب والفلسفات والفنون اليونانية والرومانية، يتعلمون دائماً وتقريباً أيضاً أن هذه النصوص الكلاسيكية تجسد وتصور وتمثل أفضل مافي تراثنا، أي التراث الوحيد. فضلاً عن ذلك فهم يتعلمون أن أمثال تلك الميادين وميادين فرعية "كالأدب" تعيش في عنصر سياسي حيادي نسبياً، الأمر الذي

يستوجب تثمينها وتوقيرها، ويستوجب أيضاً تعيين حدود الشيء المقبول والمناسب والمشروع بمقدار مايتعلق الأمر بالثقافة. وبكلمات أخرى، فإن نظام التقرب المطروح يمثل هذا الاستتار يعزز البنية العائلية المغلقة والمحبوكة بكل إحكام إلى ذلك الحد الذي يؤمن استمرار الصلات الهرمية من جيل إلى آخر. وهكذا فإن التقرب يصبح بالنتيجة شكلاً فعلياً من اشكال إعادة التصوير "Re-presentation" وشكلاً يكون، من خلاله، جيداً مالدينا، ولذلك فهو جدير بالدمج والاحتواء في دراستنا الشؤون الإنسانية، وكل ماليس لدينا بهذا المعنى البالغ الضيق يصار إلى استبعاده بمنتهى البساطة. ومن قلب هذا التصوير تأتي المنظومات، بدءاً بمنظومة نورثروب فراي وانتهاءً بمنظومة فوكو، التي تدعي الحق بسلطة تبيان كيفية أداء الأشياء، على هذا المنوال وحسب، وبشكل كلي وتنبؤي. ومامن حاجة تستدعي القول أن هذه البينة الجديدة للتقرب تستولد، مباشرة إلى حد ما، هيكل السلطة العائلية التي طواها النسيان على ما يبدو بعد أن صارت العائلة في غياهب النسيان. إن بنى المناهج الدراسية التي تتحكم بأقسام الأدب الأوربي توضح ذلك.بمنتهى الجلاء: فالنصوص العظيمة، ناهيك عن الأساتذة العظماء والنظريات العظيمة، لها تلك السلطة التي تستلزم الاهتمام الموقر لا بفضل مضمونها بل لأنها قديمة أو لأنها ذوات شأن، إذ إن نقلها من جيل لجيل كان في زمن محدد أو بلمح البصر، وكانت تقليدياً موضع التوقير وبالشكل الذي علمها فيه القساوسة أو العلماء أو البيروقراطيون ذوو الشأن الكبير.

وفي أمور من أمثال الثقافة والتبحر الثقافي غالباً ما أكون على تعاطف معقول مع المواقف المحافظة، ومع أن تعاطفي هذا قد يبدو شاذاً فإنه حقيقي، مع العلم أن الشيء الذي قد اعترض عليه، فيما كنت أصف، ليس بذي علاقة كبيرة بمسعى الحفاظ على الماضي، أو بقراءة الأدب العظيم، أو بإجراء دراسة جادة بله محافظة تماماً بحد ذاتها. إن تلك الأمور لا تعنيني كثيراً. فالشيء الذي أنتقده يتمثل بافتراضين خاصين أولهما: ذاك الافتراض الإيديولوجي المحمول باللاشعور ومؤداه أن النمط المتقوقع حول أوربا للدراسات الإنسانية يشكل عملياً موضوعاً طبيعياً ومناسباً للباحث المتبحّر في تلك الدراسات. فسلطان ذلك النمط لا يأتيه من المعيار القويم للروائع الأدبية كما انحدر إلينا من خلال الأجيال وحسب، بل ويأتيه أيضاً من الطريقة التي يفضي بها هذا التواصل إلى تواصل صلة القرابة في سلسلة

الإنجاب البيولوجي. والشيء الذي يؤول إلينا و من ثم لا يعدو استبدال نظام بنظام آخر، وفي عملية الاستبدال هذه يكون مصير أي شيء لا إنساني ولا أدبي ولا أوربي الاستيداع في المخزن خارج البنية. وإذا تأملنا وضع العالم اليوم لمدة دقيقة واحدة لوجدنا أن معظمه ليس أوربياً، وأن التعاملات ضمن مايدعوه تقرير ماك برايد لليونيسكو بنظام المعلومات العالمي ليس لهذا السبب أدبية، وأن العلوم الاجتماعية ووسائل الإعلام (هذا إن اكتفينا بذكر طريقتين من طرائق الإنتاج الثقافي في ارتقائهما اليوم فوق مستوى الدراسات الإنسانية المحددة تقليدياً) تسيطر على نشر المعرفة بطرق نادراً ما تخطر على بال الباحث الإنساني التقليدي، ولتكونت لدينا عندئذٍ فكرة عن مدى التقهقر الذي حل بالتوكيدات على الدراسات الإنسانية المتقوقعة في أوربا، وعن مدى تماثلها الفعلي مع النعامة. إن عملية التصوير التي تفضي إلى ولادة القرابة في بنية التقرب وإلى جعلها تقوم مقام مايخصنا (مثلما نحن بدورنا نخص أسرة لغاتنا وتقاليدنا)، تعزز الشيء المعروف علىحساب الشيء المرشح للمعرفة.

وثاني الافتراضين هو الافتراض بأن الصلات الأساسية في دراسة الأدب - وهي الصلات التي حددتها بأنها قائمة على التصوير -عليها أن تطمس آثار الصلات الأخرى في قلب البنى الأدبية القائمة بالأساس على الاكتساب والاغتنام. فهذا هو الدرس العظيم الذي نستخلصه من كتاب "الريف والمدينة" لمؤلفه ريموند ويليامز. إن بحثه الرائع المستنير في ذلك الكتاب لقصائد البيت الريفي الإنكليزي في القرن السابع عشر لا يركز على ما تصوره تلك القصائد، بل على ماهي عليه القصائد بالفعل كنتيجة لتضارب العلاقات الاجتماعية والسياسية، فأوصاف القصر الريفي، على سبيل المثال، لا تخلص أساساً إلى ماسيكون محط الإعجاب من جراء التناغم والاسترخاء والجمال وحسب، بل يجب أن تخلص أيضاً بالنسبة للقارئ الحديث إلى ما استثنته القصائد من الذكر في حقيقة الأمر كالأيدي العاملة التي خلقت تلك القصور، والعمليات الاجتماعية التي كانت ذروتها القصائد، وانتزاع الملكيات وعمليات السطو التي عنتها القصائد بالفعل. فعلى الرغم من أن الكاتب لم يتطرق جهاراً إلى أمور عديدة، إلا أن كتابة محاولة رائعة لنبذ السجايا الأخلاقية العامة لنظام يجسّد العلاقات ويعرّيها من مضمون عمقها الاجتماعي. وإن الشيء الذي كان الكاتب يحاول إحلاله محل تلك السجايا هو الديالكتيك العظيم للاكتساب

والتصوير- ذلك الديالكتيك الذي حازت بفضله حتى الواقعية، كما يتجلى في روايات جين أوستن، منزلتها الراسخة باعتبارها نتيجة منازعات على المال والسلطة، فويليامز يعلمنا أن نقرأ بطريقة مختلفة ويطالبنا بأن نتذكر أنه لكل قصيدة أو رواية في مختاراته هنالك حقيقة اجتماعية كشرط أساسي للصفحة، حياة بشرية معينة، طبقة مكبوتة أومرفوعة المقام- ولكن لاشيء من كل هذه الأشياء يمكن أخذه بعين الاعتبار في ذلك الإطار الصارم الذي تصونه عمليات إعادة التصوير والتقرّب العاملة جهارا للحفاظ على القرابة. ولكل منظومة نقدية غاشمة هنالك أحداث، وأشكال اجتماعية متغايرة الخواص وبعيدة عن الصراط المستقيم، وكائنات بشرية ونصوص يحتدم فيما بينها النزاع حول إمكانية قيام منهج ناجع لمنظومة ما.

إن كل ما قلته استقراء من الأثر اللفظي الذي نسمعه بين كلمتي "قرابة وتقرب". وإن ما أحاول تبيانه، على وجه التخصيص، هو أن القرابة، بالشكل الذي تطورت فيه من خلال الدراسة والنظريات النقدية المطروحة بطرق معقدة من قبل الحركة العصرانية، تتجب التقرب. والتقرب يصبح شكلاً من أشكال تمثيل عمليات القرابة الموجودة في الطبيعة، على الرغم من أن التقرب يأخذ أشكالاً ثقافية واجتماعية لا بيولوجية وموثقة اجتماعياً.

فثمة بديلان يطرحان نفسيهما أمام الناقد المعاصر، أولهما هو التواطؤ الضروري مع الأنموذج الذي وصفته، إذ لما كان الناقد ييسّر، لا بل وينشط بالفعل، انتقال الشرعية من القرابة إلى التقرب، فهو يشجع، في تأديته دور القابلة عملياً، تبجيل الدراسات الإنسانية وتبجيل الثقافة الطاغية التي خدمتها تلك الدراسات. وهذا الموقف يحافظ على العلاقات القائمة ضمن الدائرة الضيقة لكل ماهوطبيعي ومناسب ومجد"لنا"، ويستبعد من ثم البعد اللا أدبي واللا أوربي، وقبل كل شيء، يستبعد البعد السياسي الذي ينطوي عليه الأدب كله والنصوص كلها أيضاً. وعلاوة على ذلك فإنه يفضي إلى قيام منظومة أونظرية نقدية يكمن إغراؤها بالنسبة للناقد في أنها تحل كل المشكلات التي تنجم عن الثقافة. وكما قال جون فيكيت فإن هذا "يعبر عن السخط الحديث على الحقيقة، ولكنه يعمل باطراد على دمجها واستيعابها ضمن أصناف العقلانية الاجتماعية (والثقافية) السائدة، وهذا مايخلع عليها فتنة مزدوجة، فضلاً عن أن النطاق المتوسع تمشياً مع النمط المتوسع لإنتاج وتكاثر الحياة الاجتماعية، يمدها بأسباب القوة كي تكون إيديولوجيا

عظيمة. وأما البديل الثاني فهو أن يدرك الناقد الفرق القائم بين القرابة الغريزية وبين التقارب الاجتماعي، وأن يبين كيف أن التقرب يفضي أحياناً إلى ولادة القرابة، لا بل ويصوغ لها أشكالها في بعض الأحيان الأخرى. وهكذا يصبح للتو معظم العالم الاجتماعي والسياسي متاحاً للناقد ومفتوحاً أمام التمحيص العلماني، على غرار ما لاحظناه في كتاب "المحاكاة" كيف أن أورباخ لم يكن يبدي إعجابه بداهة بالقارة الأوربية التي افتقدهاجراء المنفى وحسب، وكان ينظر إليها نظرة جديدة كمشروع اجتماعي وتاريخي مركب يخلقه ويعيد خلقه دون انقطاع رجال ونساء في المجتمع. إن هذا الوعي النقدي الدنيوي، بمقدوره أن يتفحص أيضاً تلك الأشكال من الكتابة التي ترتبط بالأدب بصلة التقرب والتي تستثنى من ميدان الأدب نتيجة الاقتناص الإيديولوجي للنص الأدبي في صميم المنهاج الدراسي الإنساني كما هو عليه واقع الأمر في هذه الآونة. فتحليلي للنظرية الأدبية الحديثة في هذا الكتاب يركز على هذه الموضوعات وبالتفصيل، ولاسيما بالطريقة التي تذعن بها المنظومات النقدية - حتى التي هي من أكثر الأنواع تحبيكاً - للعلاقة الإنتاجية النموذجية القائمة بين ثقافة طاغية وبين الميادين التي تهيمن عليها.

ما معنى أن يكون لدى المرء وعي نقدي إذا كان موقف المفكر ،كما كنت أحاول أن أشير ، موقفاً دنيوياً وإذا كان على الهوية الاجتماعية للمفكر ، جراء ذلك النزوع الدنيوي نفسه، أن تتضمن شيئاً أكثر من تعزيز مظاهر تلك الثقافة التي لاتأمر أعضاءها إلا بالتوكيد والامتثال وحسب؟...

إن هذا الكتاب بأسره محاولة للإجابة على هذا السؤال، وموقفي، مرة ثانية، هو أن الوعي النقدي المعاصر يقف بين إغرائين متمثلين بقوتين عاتيتين مترابطتين تستقطبان الاهتمام النقدي. فالأولى: هي الثقافة التي يرتبط بها النقاد بالقرابة (بالولادة والانتماء القومي والمهنة) والثانية: هي الطريقة أو المنظومة التي يكتسبها النقاد بالتقرب من خلال التقرب (بالقناعة الاجتماعية والسياسية، وبالظروف الاقتصادية والتاريخية، وبالجهد الشخصي والإرادة الحديدية). وكلتا هاتين القوتين ما فتئتا تدأبان على ممارسة الضغوط منذ ردح طويل من الزمن إلى أن وصلتا بالنقد إلى وضعه الراهن: وإن اهتمامي بشخصيات من القرن الثامن عشر كفيكو وسويفت، علي سبيل المثال، ينطلق من التسليم بداهة بمعرفتهما أن عصرهما كان يطالبهما أيضاً بمطالب ثقافية ومنهجية، الأمر الذي جعل مهمتهما الشاقة تتمثل

بمقاومة هذه الضغوط في كل ما أقدما على فعله، مع أنهما كانا بالطبع كاتبين دنيويين ومرتبطين بزمانهما ارتباطاً مادياً.

إن النقد، بالشكل الذي تجري فيه ممارسته الآن وبالشكل الذي أتعامل فيه معه، شيء أكاديمي ويحتل على الأغلب مكاناً بعيداً جداً عن الأسئلة التي تؤرق قارئ الصحف اليومية. فالنقد يجب أن يكون على هذه الشاكلة إلى حد ما، بيدأننا بلغنا الآن تلك المرحلة التي يتعمد فيها التخصص وارتداء عباءة الاحتراف، بالتحالف مع العقيدة الثقافية، وتسامي التشرنق العرقي والقومي المحض، ناهيك عن الإصرار العجيب على الخنوع شبه الديني، إلى ترحيل الناقد الأدبي الأكاديمي المحترف إلى عالم مغاير تماماً، مع العلم أنه من أكثر ما أنتجته الثقافة تبحراً وتدريباً على تأويل النصوص. ففي ذلك العالم المعزول والآمن نسبياً لا وجود على مايبدو لأية صلة بعالم الأحداث والمجتمعات بالشكل الذي شيده فيه فعلاً المحدثون من مفكرين ونقاد وتاريخ. وعوضاً عن ذلك صار النقد المعاصر عبارة عن مؤسسة للإتيان جهاراً بتوكيد قيم ثقافتنا السائدة المصطفاة، أي ثقافتنا الأوربية، ولإطلاق العنان سراً لتأويل سائب لكون محدد سلفاً بأنه قراءة مغلوطة لتأويل مغلوط إلى أبد الآبدين. وأما النتيجة فقد كانت انفطام النقد انفطاماً منظماً، لا بل ومحسوباً، واستحالته إلى حلية لتزيين كل تعاملات قوى المجتمع الصناعي الحديث: سطوة نزعة التعسكر وحرب باردة جديدة، وتجريد المواطنين من التسييس، والإذعان المطلق من لدن طبقة المفكرين التي ينتمي إليها النقاد. إن الحالة التي أحاول وضعها. بخصوص النقد الحديث (دون استثناء النقد "اليساري") جاءت وزمن سطوع نجم الريغانية. وأما دور اليسار، المكبوت منه والمنظم سواء بسواء، فدور له أهميته نظراً لخنوع اليسار.

لا أريد لأحد أن يسيء فهم قولي حين أقول أن الهروب إلى المنهج والمتطومة من لدن النقاد الذي يودون اجتباب إيديولوجية النزعة الإنسانية لشيء سيء برمته، إذ ما أبعدني عن هذا، ولكن مخاطر المنهج والمنظومة جديرة بالاهتمام. فبمقدار ما يتحول المنهج والمنظومة إلى صنم وبمقدار ما يفقد الممتهنون لهما أية صلة مع مقاومة المجتمع المدني وتعدديته، يجازفان بالتحول إلىخطابات فضفاضة، ويقرران سلفاً بكل خفة مايبحثان بكل طيش أي شيء إلى دليل علىجدارة المنهج، ويتجاهلان بمنتهى الاستهتار تلك الظروف التي تنبثق عنها

كل النظريات والمنظومات والمناهج في خاتمة المطاف.

فالنقد له دائماً وقفته،لأنه شكاك ودنيوي ومفتوح لسقطاته الذاتية إلى حد معيب، غير أن هذا القول لا يعني بحال من الأحوال خلو النقد من القيمة،بل إنه على النقيض من ذلك تماماً لأن المسار النقدي المحتوم للوعي النقدي هو الوصول إلى أي معنى دقيق لما تنطوي عليه تلك القيم الإنسانية والاجتماعية والسياسية التي تنجم عن قراءة أي نص وإنتاجه ونقله. ولذلك فإن الوقوف بين الثقافة والمنظومة يعني الوقوف قريباً من واقع مادي يستوجب الإدلاء بالأحكام الاجتماعية والأخلاقية والسياسية عنه ويستوجب، إن تعذر ذلك، تعريته وفضح أسراره - علماً أن القرب بحد ذاته له عندي أهمية خاصة، ولكن إذا أتيح لكل فعل من أفعال التأويل أن يكون أمراً ممكناً وإذا أنيطت به الفاعلية من أية جماعة تأويلية، علينا عندئذٍ، كما قيل لنا منذ عهد قريب بلسان ستانلي فيش، أن نمضي قدماً إلى الأمام أشواطاً بعيدة في تبيان كنه الوضع وكنه الهيئة الاجتماعية وكنه المصالح السياسي التي يستدعيها عملياً مجرد وجود الجماعات التأويلية.. فهذه المهمة تنطوي على أهمية خاصة بعد أن صارت هذه الجماعات تستنبط الهذر بقصد التمويه.

ويحدوني الأمل بألا يظهر قولي بمظهر الخدمة الذاتية حين أقول أن كل ما أعنيه بالنقد والوعي النقدي معكوس مباشرة لا في موضوعات هذه المقالات وحسب، بل ومعكوس أيضاً في شكل المقالة بحد ذاته.وإذا كان القارئ سوف يحملني على محمل الجد وكأنني أقول أن النقد الدنيوي يتعامل مع أوضاع محلية وعالمية، وأنه مناوئ بحكم تكوينه لإنتاج منظومات سحرية ضخمة، فالواجب يقضي أن يخلص هذا إلى القول بأن المقالة- وهي نسبياً شكل قصير استقصائي، وشكل شكاك بالأساس- هي الميدان الرئيسي لكتابة النقد فيها. وبالنظر لاختيار الموضوعات على نطاق واسع نسبياً فإن وحدة الكتاب وحدة موقف واهتمام في الوقت نفسه أيضاً. فكل المقالات المجموعة هنا، إلا اثنتين، كتبت في المرحلة التالية مباشرة لاستكمال كتابي المعنون بـ"بدايات: مقصد ومنهج"، الذي ناقش الضرورة النظرية والعملية لنقطة انطلاق منطقية لأي عمل فكري وخلاق، مع التسليم جدلاً بأننا نعيش في تاريخ دنيوي، أي في ذلك المجال الجاهز"دوماً وأبداً" لإطلاق الجنس البشري على نحو مستديم.

ولكن الأمر الأهم من سابقه هو الإشارة إلى أن كل هذه المقالات (باستثناء اثنتين أيضاً)، كتبت في الوقت الذي كنتُ أعمل فيه على إعداد ثلاثة كتب تعالج تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب. وهي "الاستشراق"(1978)، و"مسألة فلسطين"(1979)، و"دفاعاً عن الإسلام"(1981)، وهي تلك الكتب التي كان إطارها التاريخي والاجتماعي إطاراً سياسياً وثقافياً في أكثر الجوانب إلحاحاً. وأما عن أمور تدور حول العلاقة بين البحث والسياسية، وبين وضع معين وتأويل نص من النصوص وإنتاجه، وبين النصية نفسها والواقع الاجتماعي، فإن ارتباط بعض المقالات الموجودة هنا بتلك الكتب الثلاثة سيكون على أوضح مايكون.

إن المقالات المجموعة هنا مرتبة بثلاث طرق متداخلة. فأنا أولاً أتفحص العالم الدنيوي، لا الروحاني، الذي تحدث فيه النصوص والذي يلعب فيه بعض الكتاب المعينين (من أمثال سويفت وهوبكينز وكونراد وفانون) دور القدوة لاهتمامهم بتفصيل الوجود اليومي المعروف باسم الوضع والحدث وتنظيم السلطة. وإن التحدي الذي يطرحه هذا العالم الدنيوي أمام الناقد هو تعذر تقليص العالم إلى مجرد نظرية توضيحية أو نظرية مُبدئة، ويتعذر تقليصه أكثر من السابق بكثير إلى مجموعة من التعميمات الثقافية. فهنالك بدلاً من ذلك عدد قليل، ولربما على غير توقع، من سمات الدنيوية تلعب دوراً في إدراك المراد من التجربة النصية، ومن بين تلك السمات القرابة والتقرب، والجسد وحاستا البصر والسمع، والتكرار والتعدد المطلق للتفاصيل، وثانياً: انصرف إلى المشكلات الخاصة التي تعتور النظرية النقدية المعاصرة في مواجهتها أو تجاهلها المسائل المطروحة على بساط بحث النصوص (والنصية) من قبل العالم الدنيوي. وختاماً أعالج في النهاية مشكلة مايحدث حين تحاول الثقافة أن تتفهم ثقافة أخرى، أو أن تهيمن عليها، أو أن تقتنصها في حالة كونها أضعف منها.

ثمة كلمة في محلها المناسب عن الدور الخاص الذي يلعبه سويفت في هذا الكتاب. فهنالك مقالتان عنه تؤكدان كلتاهما على ضروب المقاومة التي يبديها أمام المشهد النقدي الحديث (هذا مع العلم أن المقاومةعلى أوثق ارتباط بأدلتي في هذا الكتاب). وأما الأسباب الموجبة لهذا فإنها لا تكمن فقط في أن سويفت يتعذر تصنيفه بسهولة وفق الأفكار الدارجة عن الكتّاب أو النص أو الكاتب المغوار، بل وتكمن في أن عمله آني وقوي وعمل -من زاوية الممارسة النصية المنهجية -

متهافت في آن واحد معاً. فقراءة سويفت قراءة جادة تعني محاولة إدراك سلسلة من الأحداث بكل عنفها الخبيص، ولا تعني البتة استملاح الدر المنظوم ومن ثم استجلاء رموزه بمنتهى الهدوء. وعلاوة على ذلك كان دوره الاجتماعي دور الناقد المنهمك بشؤون السلطة التي لم يتسنمها قط: فلقد كان على الدوام مستنفراً، فعالاً، لا عقائدياً، ساخراً، غير هياب من العقائد والأفكار الراسخة الجذور، وفير الاحترام للجماعة الوطيدة الأركان البعيدة عن ممارسة القمع، فوضوياً بإحساسه حيال سلسلة البدائل للوضع القائم. وعلى الرغم من ذلك كله، اضطر بشكل مفجع للإذعان للتسوية والتصالح جراء ظروفه الدنيوية.

وجراء هذا الزمان – وهذه هي الحقيقة التي يلمح إليها إ.ب. ثومبسون وبيري أندرسون في جدالهما حول التزاماته السياسية الحقيقية (أتقدمية كانت، ترى، أم رجعية). ولكنه بالنسبة لي يمثل الوعي النقدي في باكورته، أي نموذجاً واسع النطاق لتلك المعضلات التي تواجه الوعي النقدي المعاصر الذي جنح إلى التقوقع المفرط وإلى الإنجرار المفرط لقبوله التصنيف المنهجي بمنتهى البساطة. إن سويفت يقف بعيداً جداً خارج إطار الخطاب النقدي المعاصر ولذلك لا يمكن أن يكون واحداً من أفضل نقاده، علماً أنه كان على الأرجح أعزل من سلاح علم المنهج (الميثودولوجيا)- فكتابة سويفت، بحيويتها وسخريتها اللفظية المنقطعة النظير وبتململها ومكائدها التحريضية اللا أكاديمية على بيئتها السياسية والاجتماعية، تمد النقد الحديث بالشيء الذي كان بأمس الحاجة إليه منذ أن ستر آرنولدا لكتابة النقدية بعباءة السلطة الثقافية والخنوع السياسي الرجعي.

وأما من الناحية الأخرى، فمن باب المبالغة ولا شك أن أقول أن هذه المقالات تسلط الأضواء الساطعة على الموقف النقدي الذي أعتمده قولاً وفعلاً، والذي ألمح إليه تلميحاً كتابي "الاستشراق" وكتبي الحديثة الأخرى. فهذا قد يبدو لبعض الناس بمثابة عيب يعتور الدقة أو الأمانة أو المقدرة.

وقد يوحي، لبعضهم الآخر، بشيء من الشك الراديكالي من لدني حيال ما أكافح من أجله، ولاسيما مع الأخذ بعين الاعتبار أنني تعرضتُ للاتهام من جانب زملائي بتهمة الإفراط في المماحكة، لا بل وبالإفراط البعيد عن اللياقة. وأما لصنف ثالث من الناس فقد أبدو – وهذا يهمني أكثر من سابقه- ماركسيا متخفياً

خشية فقدان الاحترام والتورط في خضم التناقضات المتأتية عن نعت "الماركسي".

وبصرف النظر عن أية رغبة لدي للإجابة على كل الأسئلة التي تثيرها هذه القضايا فإنني أودّ توضيح آرائي بقدر الإمكان. فعن مسألة الحكم والسياسة الخارجية، وهي مسألة تعنيني على وجه التخصيص، مامن جديد جدير، بالإضافة هنا على ما سيقال في المقالات الأربع الأخيرة في هذا الكتاب. ولكن عن الأمر الهام المتعلق بالوضع النقدي وعلاقته بالماركسية أو الليبرالية أو حتى بالفوضوية، يجب أن نقول أن ذلك النقد الذي ينحصر معناه سلفاً بنعوت كالماركسي أو الليبرالي ينطوي، من وجهة نظري، على مغالطة مضحكة. وإن تاريخ الفكر، ناهيك عن تاريخ الحركات السياسية، يسلط أسطع الأضواء على أن معنى القول المأثور القائل: "التضامن مطلوب لمواجهة النقد"، كان معناه نهاية النقد. وإنني لأحمل النقد على محمل الجد إلى الحد الذي يدفعني للإيمان،حتى في خضم معركة يجد المرء نفسه فيها منحازاً انحيازاً بيّناً مع هذا الطرف ضد ذاك، بوجوب وجود النقد وذلك لأن الواجب يقضي بضرورة وجود الوعي النقدي إن كان هنالك مسائل ومشكلات وقيم، حتى وحيوات، جديرة بالدفاع عنها. ففي التاريخ الثقافي الأمريكي، وفي هذه الآونة بالذات، ليست الماركسية أساساً إلا التزام أكاديمي لا سياسي، مع أنها تجازف بالتحول إلى اختصاص أكاديمي. وكنتائج طبيعية لهذه الحقيقة المرة ثمة أشياء أخرى جديرة بالذكر من مثل غياب حزب اشتراكي هام (على غرار الأحزاب الأوربية المختلفة)، والخطاب المتهمش عن الكتابة "اليسارية"، والعجز الظاهري للجماعة المحترفة (الدراسية والأكاديمية والمحلية) عن تنظيم تحلفات يسارية فعالة مع مجموعة العمل السياسي. فالنتيجة النهائية "الإعداد" أو كتابة النقد الماركسي في الوقت الراهن هي أن يعلن المرء عن انحيازه السياسي، وهي في الوقت نفسه أن يضع نفسه خارج مقدار كبير من الأشياء الجارية اليوم في الدنيا، إذا جاز التعبير، وأن يضعها ضمن أنواع أخرى من النقد.

ولربما أن الطريقة الأبسط للتعبير عن هذا كله هي أن أقول أن الماركسيين تركوا أثراً علي أكثر مما تركته الماركسية أو أي مذهب آخر. ولئن كان هنالك من مغزى للجدل الدائر الآن في ماركسية القرن العشرين فهو المغزى التالي: إن الماركسية بحاجة لحل رموزها وفضح أسرارها وتوضيحها بأسلوب منهجي،وحاجتها من ذلك حاجة أي خطاب آخر وهنا يبدو قيماً عمل بعض

الراديكاليين من غير الماركسيين (كعمل تشومسكي، مثلاً، أوعمل إ.ف.ستون)، ولاسيما إذا كانت الأسوار العقائدية لا تزال تعوّق الأفراد من خارج إطار أعضائها من إعداد أنفسهم للبدء بمثل هذا العمل. وهذا القول نفسه صحيح عن النقد المنبثق عن وجهة نظر محافظة وعميقة الجذور كوجهة نظر أورباخ مثلاً، إذ إن عمله، في أفضل الأحوال، يعلمنا كيف نكون نقادين أكثر مما يعلمنا كيف نكون أعضاء ممتازين في مدرسة ما. وإن الاستخدامات الإيجابية لصلة التقرب صارت عديدة في خاتمة المطاف، غير أن هذا لا يمنعنا من القول بأن الفاشستية والتزمت العقائدي أقل خطراً من ذلك بأي شيء.

لو شئت استعمال كلمة واحدة متساوقة مع النقد (لامن باب التخفيف له بل من باب التوكيد) لكانت كلمة المقاوم. فلئن كان من المتعذر تقليص النقد إلى مذهب أو إلى موقف سياسي حول مسألة معينة، ولئن كان يتوجب وجوده في الدنيا وهو مدرك لذاته في الوقت نفسه أيضاً، لقضى الواجب أن تكون هويته حينئذٍ هي اختلافه عن الأنشطة الثقافية الأخرى وعن منظومات الفكر أو المنهج.

وإن النقد، في شكه بالمفاهيم التجميعية وبسخطه على الأمور المجسدة ونفوره من النقابات والمصالح الخاصة والإقطاعات ذوات الصبغة الإمبريالية ومن تعويدالفكر على السير على الصراط المستقيم، يكون على أقرب مايكون إلىنفسه ويكون، إن كانت المفارقة موضع تسامح، على أبعد مايكون عن نفسه في اللحظة التي يبدأ بها تحوله إلىعقيدة منظمة. وعلاوة على ذلك فكلمة "ساخر" ليست بالكلمة النابية إن أضيفت إلى كلمة "مقاوم" لأن النقد بالأساس -ولسوف أكون هنا في غاية الوضوح- يجب أن يرى نفسه مشجعاً للحياة ومعارضاً، بحكم تكوينه، لأي شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم، مع العلم أن أهدافه الاجتماعية تتمثل بإنتاج المعرفة بحرية بعيداً عن القسر ولمصلحة الحرية البشرية، وإذا اتفقنا مع ريموند ويليامز وهو يقول:"مهما كان مبلغ هيمنة منظومة اجتماعية فإن فحوىهيمنتها نفسهايعني ضمناً تحديد أو اصطفاء المساعي التي تتعامل بها، ولذلك ليس بوسعها، بالتحديد الذي تطرحه، استنفاد الخبرة الاجتماعية كلها التي تتضمن، لذلك السبب، على نحو مستديم وكامن حيزاً لتصرفات بديلة ونوايا بديلة من تلك التي لما تحظ بعد بصيغة المؤسسة الاجتماعية أو حتى بصيغة المشروع الاجتماعي" يكون النقد عندئذٍ في ذلك الحيز الكامن في قلب المجتمع المدني، عاملاً لمصلحة تلك

التصرفات البديلة والنوايا البديلة التي يكون دفعها أشواطاً إلى الأمام عبارةعن التزام فكري وبشري وجوهري.

وثمة محذور من أن تفضي الرعدة من الشيء الصعب -والنقد شكل من أشكال المصاعب- إلى تثبيط عزيمة المرء. ولكن هنالك كل الأسباب الوجيهة للافتراض بأن الناقد المجهود من الترويض والحرب اليومية قادراً على الأقل، كالراوي عند ييتس، على العثور على الاصطبل وخلع الرتاج وتحرير الطاقات الخلاقة. والناقد ليس بمقدوره عادة إلا دغدغة الأمل دون التعبير عنه بصراحة، ومع أن هذه المقولة بمثابة السخرية اللاذعة، إلا أن الواجب يقضي بتذكرها لمصلحة الناس الذين يصرون على أن النقد فن، والذين ينسون أن أي شيء، في اللحظة التي يحتل فيها منزلة الصنم الثقافي أو السلعة، يكف عن البقاء مشوقا، وهذا في جوهره موقف نقدي،مثله تماماً مثل كون ممارسة النقد والحفاظ على موقف نقدي مظهرين نقديين من مظاهر الحياة الفكرية.

□□□

"هيرناني"
تعلن نهاية العصر الكلاسيكي[1]

تأليف: آن مارتان - فوجييه.

■ ترجمة: عدنان محمود محمد ■

وَلّد عصر رجوع الملكية LaRestauration تياراً فنياً جديداً، سواءً أكان ذلك في الرسم أو النحت أو الأدب. من أهم ممثليه جيريكو Gericault وفيني Vigny وستندال Stendhal وهيجو Hugo وميريميه Mérimé، وكانت الذروة معركة هيرناني Hernani الشهيرة.

توقفَ الجمهور مبهوراً في معرض عام 1819 أمام لوحة كبيرة تصوّر مشهداً مأساوياً لغرقٍ وقع عام 1816. أدهشتْ تلك اللوحةُ الجمهورَ بأبعادها حيث أن اللوحات الكبيرة كُانت مقتصرة عادةً على تصوير الأحداث التاريخية البطولية كما أدهشته بأسلوبها: فقد كان فيها شيء قوي، ناري كئيب، يتناقض تناقضاً عنيفاً مع المناظر القديمة المعلقة حولها مثل لوحة غالاتيه Galatée الضبابية لجيروديه Girodet. لقد ألهمَ البناء الحيوي الذي يمزج بين الخطوط القطرية والأهرام والنور والظلام والفوارق المخضَّرة للأجساد العارية وكأنها متحجرة، مصوّرة بطريقة هي في الوقت نفسه واقعية ومسرحية، الهلع الذي يعيشه الغرقى، كل هذا ألهم جيريكو الذي رسم "رمث الميودوزة" Radeau de la Méduse " فبدأ بذلك عقد الرومانسيين.

وبين عامي 1819-1821 رأت مجموعة من الأعمال الرومانسية النور. في البداية كانت الترجمات: تُرجِمَ لبايرون Byron (أعماله الكاملة في عشرمجلدات)

[1] مجلة "ايستوريا" العدد 604.

ووالتر سكوت Walter Scott (إيفا نهوي Ivanhoé) وشيكسبير Shakespeare (راجَعَ ترجمتَه غيزو Guizot)، وشيلر Schiller (إذ ترجمة بارانت Barante)، وفيما بعد تَرجَمَ الشعرَ الغنائي Poésie lyirque. وفي عام 1819 ظهرت قصائد آندريه شينييه André Chénier، الذي قُطِعَ رأسُه بالمقصلة عام 1894، وكان بعضُ قصائده قد نُشر سابقاً في الجرائد. واكتشف الشباب بحماسة قصائد من أمثال "تأملات شعرية" "Méditations poétiques" للامارتين"، "Lamartine"، في آذار عام 1820، ويتذكر سانت بوف Sainte-beuve فيما بعد: "لقد تغير المناخ والضوء وتغيرت السماء، لقد كانت الثورة".

ومع عودة آل بوربون Les Bourbons عادت النقاشات وعادت معها الحياة الفكرية والاجتماعية. وعاد المجتمع الباريسي من جديد إلى الصالونات وإلى نقاشات المجلس وجلسات الاستقبال في الكاديمية، وإلى ديوان الثلاثي في السوربون: كوزان Cousin غيزو- فيلمان Villemain. كانت هذه الفترة من الفضول والغليان والتي كان فيها الشبان حاضرين ونشِطين، كانت ملائمةً لانتشار الرومانسية وانتصارها في فرنسة.

حركة أوربية

أكد لامارتين على هذا التجديد عندما قال: "لقد سرَّع النظام الدستوري الذي وفرّ نصاً مستمراً لصراع الأحزاب ولأمن الآراء وتنشيط الأحاديث والسماح بها، والذي تكمن جِدتهُ في الحرية التي تسمح بالتفكير والكلام بصوت عالٍ في بلد خضع لعشر سنوات من الصمت، هذا النظام سرَّع، أكثر من أي عصرٍ مضى من تاريخنا، هذا التيارَ من الأفكار وهذا الهمسَ المنتظمَ والحي للمجتمع الباريسي".

الرومانسية حركة أوروبية انبثقت من عنصرين: حساسيةٌ جديدةٌ وُلِدت في أوساط القرن الثامن عشر (من ريتشارد سون Richardson إلى روسو Rosseau)، وقوامها الكآبة وحب الطبيعة، وثورةٌ أدبية انطلقت من ألمانيا حوالي عام 1770، والتي كانت ضد التقليد الكلاسيكي للقديم الوثني وأعادت اكتشاف العصر الوسيط المسيحي. ولقد صوَّرَ شاتوبريان Chateaubriand عام 1802 هذين المظهرين في ديوانيه "عبقرية المسيحية" Génie du christianisme و"رنيه" René. الأبطال الرومانسيون يتألمون ابتداءً من "فرتر" لغوته Goethe 1774 وحتى "الطفل

هارولد" Child Harlod لبايرون (1812)، مروراً بـ "رنيه". وقد عرفوا "موجة الأهواء"، Vague des passions التي سرعان ما سُميت "مرض العصر" Le mal du Siécle. وربما كان بايرون نفسُه البطل الأكثر كمالاً. فقد كان متطرفاً ومليئاً بالتناقضات: كان أرستقراطياً إنكليزياً، يميل إلى الرجال كما إلى النساء. ولقدأنهى حياته الفضائحية بالذهاب إلى ميسيو لونغي Missolonghi في نيسان عام 1824. والموت هناك بعدأن انخرط في صراع اليونانيين ضد الأتراك. ولطالما ألهمتْ شخصياتُه التي كانت كلها تشبهه في توحُّشِها وغموضها وتعاستها، طالما ألهمتْ الرومانسيين. وفي معرض 1827 عرض دولاكروا Delacroix لوحة ساردانا بال Sedanapale ولوحة "دوج مارنيو فالييرو"، Doge Marino Faliero ولوحة "معركة جينا أور والباشا" Combat du Giaour et du pacha.

كانت الحركة الرومانسية حتى عام 1824 كاثوليكية مَلَكيةً من ناحية، وليبراليةً، من ناحية أخرى. وكان التيار الأول ممثلاً بـ نودييه Nodier الذي كان يكتب في الكوتيديين، La quotidienne، وبـ "هيجو" الذي كان آنذاك أملَ المعسكر المتطرف، وبالشعراء الذين كانوا يترددون على صالون الأخوة ديشان Deschamps وهم سوميه Soumet وغيرو Guiraud وفييني Vifny وريسيغييه Résseguier. وكانت هذه المدرسة الجديدة في الشعر بحاجة إلى نشر نتاجاتها فأسست مجلة "الميزفرانسز" "La Muse Francaise" وهي مجلة شهرية صدرت بين تموز من عام 1823، وحزيران من عام 1824. أما الرومانسية الليبرالية فقد تجسدت بـ "ستاندال" وميريميه ودوليكلوز Delécluze.

في السادس من حزيران من عام 1824 طُرد شاتو بريان من منصبه كوزير للخارجية وانتقل إلى المعارضة مع كثير من الناس. وقد أيّده هيجو. ومن هنا ولد الانشقاق في تحرير "الميز فرانسيز" التي أوقفَ نشاطُها وانتقل هيجل إلى الليبراليةً. وفي مقدمته لـ(أود) Odes عام 1824. حدد لأول مرة المهمة الاجتماعية للشاعر. وفي مقدمة عام 1826 ظهر مفهوم الحرية الذي أدى في عام 1828 إلى عبارته الشهيرة:

"لنأملْ أن نلخّص القرن التاسع عشر السياسي والأدبي بكلمة واحدة: الحرية في النظام، والحرية في الفن".

ندوة هيجو

في الخامس عشر من أيلول من عام 1824 أسس دوبوا Dubois ولورو Leroux صحيفة جديدة هي "الكرة الأرضية" "Le Globe" وقد أسهم هذان الشابان في انتصار الأفكار الليبرالية للرومانسية التي طوراها. كتب جوفروا Jouffroy في أواخر عام 1826: "كلمة رومانسية كانت موجودة سابقاً ولم تكن لها دلالة، ونحن، إذ عرّفناها بأنها حرية التفكير في الأدب، فقد أعطيناها دلالتها".

وفي عام 1829 أطلق سانت بوف اسم "ندوة" Cénacle على مجموعة الرومانسيين الذين تجمعوا حول هيجو. أما الشعراء والفنانون الشباب فقد كان لهم أماكن تجمّع أخرى: صالون الأخوة ديشان أوصالون دوليكلوز أوصالون نودييه في الأرسنال حيث كان الكاتب يسمي في عامُ 1824، "أمين مكتبة". ولكنّ حماسة خاصة أحاطت بهيجو الذي صار اعتباراً من 1827 رئيساً للمدرسة الجديدة. في تلك السنة، كان يسكن في شارع نوتردام دي شان حيث كان يتردد عليه من الكتاب (سانت بوف وفييني ودوما DUMAS ونرفال Nerval وموسيه Musset ولامارتين Lamartine أحياناً)، ومن الفنانين (الرسامين آشيل Achille وأوجين دوفيريا Eugene Devéria ودولا كروا وبول هويه Paul Huet، ولويس بولانجيه Louis Boulanger)، ومن الحفارين ألفريد وطوني جوهانو Alfrd et Tony Johanot والنحات دافيد دانجيه David d'Agers).

كانت الندوات في البداية مجموعات أُنس، فكان الشباب يتبادلون الزيارات ويتنزهون ويتناقشون ويرتادون المقاهي والحانات الريفية ويذهبون معاً إلى المسرح والأوبرا. ويُشكّلون مجموعاتِ عملٍ أيضاً: فعند دوليكلوز، كانوا يتحدثون في يوم الأربعاء عن بايرون وشكسبير. ولكنّ النشاط الرئيس للندوات كان قائماً على تنظيم القراءات التي تسمح لكل منهم بنشر نتاجاته الأدبية الجديدة أمام متلقين عارفين.وكانوا يشبهون في ذلك جميع الصالونات الاجتماعية حيث كانت أمسيات القراءات دارجةً جداً في عصر عودة الملكية. ولم يرفضوا أيَّ نصٍ مهما كان طولهُ. فعند دوليكلوز قرأ ميريميه في عام 1825 "الإسبان في الدنمارك" Les Espagnols au Danemark، وهي مسرحية في خمسة فصول، وقرأ ريزوما Résumat في عام 1826، الاقطاعية La féodalité هي مسرحية من خمسة

فصول أيضاً. وقرأ هيجو في عام 1827 وعلى عدة دفعات مسرحية "كرومويل" Cromwell، وهي مسرحية لا تمثل وليس لها نهاية. وبالإضافة إلى قيمة النص فإن نجاح القراءة يعود إلى شخصية المؤلف –القارئ وإلى نوعية الحضور الذي كان مختاراً بدقة وفخوراً بأنه كذلك. ولقد مارست الندوات سياسة استقبال مريدين جدد وذلك بغية نشر تأثيرها. وهكذا أتى إلى باريس شباب من المقاطعات يقرضون الشعرَ وكلهم أملٌ في إيجاد ناشر (إدوار توركوتي Edouard Turquety وإميل سوفيستر Emile Souvestre من مدينة رين Rennes، ألوييس برتران Aloysius Bertrand من ديجون Dijon) ، ولقد استقبلهم هيجو ونودييه ودُعوا إلى قراءة أشعارهم. وكان هؤلاء التلاميذ الجهاز الأساسي لنشر المذهب الرومانسي.

خلافات سياسية.

بظهور مسرحية هيرناني في عام 1830 سقط المسرح الفرنسي الكلاسيكي سقوطاً نهائياً. ولكن الانتصار بدأ في عام 1829، لأنه لأول مرة تمثل مسرحية رومانسية بهذا النجاح: "هنري الثالث وبلاطه" (Henri III et sa cour) لدوما و"غربي البندقية" "le More de Venise" (وهي ترجمة لمسرحية عطيل Othello)، لفييني. ومساء انتصار دوما وُلدت أسطورة الصخب الرومانسي فقد رقص شبابٌ شعورُهم طويلةٌ رقصةَ "السربندة" Sarabande في قاعة المسرح حول التماثيل النصفية للكلاسيكيين وهم يصرخون: "راسين Racine طُمِس!"، وفي تموز من عام 1829 حصل هيجو على قبول لجنة المسرح الفرنسي لمسرحية "ماريون دي لورم" "Marion de Lorme" . ولكن الرقابة منعت تمثيلها غير أن هيجو لم ييئس فكتب مسرحية "هيرناني" خلال ثلاثة أسابيع وحصل على الموافقة عليها، وتباحث مع الرقابة حول بعض الحذوفات. وحشد أتباعه الخصوصيين، وهم شبَاب متحمسون من أمثال غوتييه Gautier ونيرفال، ومنهم من بقي على استعداد للحرب طوال خمسة وأربعين عرضاً للمسرحية. من هنا نفهم قدرتهم على حفظ المسرحية عن ظهر قلب وتمكنهم من تمثيل جميع الأدوار.

لقد جعل الذين شاركوا بحملة "هيرناني"، من هذه المسرحية ملحمةً من فرْطِ رواياتهم لها على مدى سنوات. وفي عام 1872 قطع الموت الطريق على غوتييه وهو يصف دخول دلفين غراي Delphine Gray إلى مقصورتها في الخامس

والعشرين من شباط من عام 1830. وهكذا ينمو لدينا انطباعٌ بأن العقد الرومانسي انتهى بالوحدة في هذه الحركة. ولكن كان ذلك وهماً، فلقد كان عام 1830، لحظة صفاء بدا فيه الرومانسيون مجتمعين قبل أن يتفرقوا إلى الأبد.

فمن ناحية كان للكبار -هيجو ودوما وفييني عمل شخصي يتابعونه. ومن ناحية أخرى، فإن ثورة تموز سببت خلافات سياسية: ففيني رغم قلة تقديره للفرع الأكبر منه سناً- بقي مؤيداً للشرعية، في حين أن هيجو تحالف مع لوي فيليب. وأخيراً تطورت المواقف الأدبية: إذ تم التساؤل كثيراً حول مكان الفنان في المجتمع البرجوازي؛ وسرعان مانشب انشقاق بين الرومانسية الاجتماعية ومؤيدي مذهب "الفن للفن".

آن مارتان - فوجييه

□

آن مارتان -فوجييه: دكتورة في التاريخ وباحثة في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية. وقد نشرت فيما نشرت: "ساحة الخادمات"، عام 1979، "والبرجوازية" عام 1983، الحياة الأنيقة أو نشوء باريس كلها (1815-1848)، "صدر عام 1990، و"الحياة اليومية للوي فيليب وأسرته 1830-1848"، صدر عام 1992. وهي الآن تعد لدار نشر هاشيت "الرومانسيون بين عام 1820-1848.

□□□

المديونية الأدبية
والدراسات الأدبية المقارنة *

جي- تي- شو **

■ ت: د.محمد حلمي الأحمد ■ ***

لم تتخل دراسة المديونية الأدبية عن مكانتها بوصفها حقلاً مهماً في الدراسات الأدبية ضمن إطار آداب معينة ولاسيما في دراسة الأدب المقارن. وقد واجهت في سبيل إثبات قيمتها وشرعيتها على أي حال بعض الانتقادات(1)، حتى أنها قد باتت مؤخراً في موقع دفاعي. فمثلاً أشار النقد بأصابع الاتهام إلى ظاهرة البحث عن المصادر التي شاع استعمالها دون حذر حتى صارت غاية في حد ذاتها. كما أن دراسة التأثير الأدبي تعرضت للهجوم من جوانب عدة. فبعضهم اعتبر هذا المفهوم "وصفياً" ورفضه على هذا الأساس(2). وبعضهم، كالمدارس الحتمية التي ترفضه أيضاً، ترى أن الحتمية ذات المغزى هي قومية اقتصادية واجتماعية وليست دولية أو أدبية(3)، وتدافع أخرى عن الحتمية في المسال الأدبية البحتة فترى أن دراسة الأدب يجب أن تنحصر

* عنوان البحث "Literary Indebtedness" مقتبس عن كتاب "الأدب المقارن"؛ طريقة ونهجاً Comparativ Literatur تحرير نيوتن د.ستالنخت وهورست فرانز -لندن 1961 (نسخة منقحة 1973).

** جي -تي- شو Joseph. T. Shaw: أستاذ اللغات السلافية في جامعة ويسكونسن ومحرر دورية (المجلة السلافية والشرق أوربية). ترجم وحرر نسخة من ثلاث مجلدات عن رسائل بوشكين وكتب عن علاقة بايرون بالأدب الروسي.

*** المترجم: د.محمد حلمي الأحمد: مدر س في جامعة البعث -قسم اللغة الإنكليزية.

في الصنعة فحسب، وأن "الضرورة التاريخية" في أي تراث أدبي معين هي التي تحدد المعطيات الأدبية الداخلية والمصادر الخارجية، ولهذا فإن مفهوم التأثير الأجنبي لامعنى له.(4) ويلح تفسير حديث آخر على أنه يمكن دراسة التأثر دراسة تمعنية فقط حالة شخصية الكاتب ووضعه النفسي كشخص، أما أعماله الأدبية فتدرس دراسة دقيقة فيما يتعلق بالتراث الأدبي والذي يعتبر مستقلاً بذاته استقلالاً كبيراً(5).

وفي الوقت نفسه فإن دراسة العلاقات الأدبية المباشرة والمديونية لاتزال ترفدنا بمادة أساسية للثقافة الأدبية، كما أن مكانتها من الأدب المقارن لم تنحسر بعد، كما يظهر ذلك في أي سرد نقدي للدراسات الأدبية الحديثة(6). لأن مجالات البحث البديلة المقترحة سواء أكانت للمظاهر المتوازية أم للمدارس "الإيزمية" أو التحليل الفني لأعمال معينة أو دراسة الأفكار ومعالجتها في مختلف الأزمنة والآداب لايمنع سبب وجود دراسات للعلاقات الأدبية المباشرة.

إن أية دراسة جادة أو تحليل عن كاتب ماتتضمن اعتبار الجزئيات المؤلفة لعمله الأدبي والعلاقة بينهما، وكيفية ورودها على الكاتب، وماتعني له وللعمل الأدبي ككل. وما من أحد من النقاد الذين انتقصوا دور هذه الدراسة للمصادر والتأثيرات الأجنبية كان قد اقترح بأن ليس هناك من قيمة أو أهمية لمعرفة كيف حوّل شكسبير مثلاً المادة المستقاة من "بوكاشيو" أو من "هولينشد" كما لم يدّع أحد أن شعبية كل من شكسبير وبايرون وسكوت في القرن التاسع عشر في أوربة لم تثمر أعمالاً أدبية في آداب متنوعة يصعب تصورها كما هي شكلاً أو مضموناً مالم يكن هؤلاء الكتاب الإنكليز قد كتبوا ماكتبوا، أو مالم يكونوا معروفين لديهم. وأن إشكاليات السير الذاتية أو التطور الاجتماعي أو الجنس أو التراث الأدبي لاتفسر لوحدها العلاقات التي يمكن أن نجدها مابين رواية "دون كيشوت" وروايات هنري فيلدنغ(7).

ويبدو أن بعض الباحثين والنقاد. بمن فيهم كثير ممن درسوا المديونية الأدبية، يشعرون بأن مجرد الإيحاء بمديونية الكاتب الأدبية قد يضعف من أصالته.

ولكن الأصالة لايجوز فهمها على سبيل الابتكار. فالكثير من الكتاب الكبار لم يخجلوا من التصريح بأن آخرين قد أثروا فيهم وتباهى الكثير منهم بمديونيتهم للآخرين. ويبدو أنهم قد شعروا بأن الأصالة لاتأتي من التجديدات في المادة

والأسلوب والطريقة فحسب، وإنما في الصدق والقوة المحركة للعمل الإبداعي. فالإبداع الذي لايؤثر جمالياً ليس له أهمية إلا عند أصحاب التيار الشكلاني. فكل مايحرك القارئ جمالياً بصدق ويعطي تأثيراً فنياً مستقلاً له أصالة فنية مهما كثرت مديونيته الأدبية. والكاتب الأصيل ليس هو بالضرورة مخترعاً أو أكثر ابتكاراً ولكنه من ينجح في جعل كل شيء له، ويخضع المادة المأخوذة من غيره إلى ميدان عمله الفني الجديد.

وتظهر العلاقات الأدبية المباشرة في سياق تلقي أو شعبية كاتب ما أو عدد من الكتاب في بلد آخر. فإن تلقي الكتاب الأجانب في أدب معين يشكل جزءاً مهماً ومباشراً للذوق الأدبي، وبالتالي يتشكل الجمهور المحلي للكاتب المحلي ويتكون الوعي النقدي والفني لهذا الكاتب المحلي. وهكذا، فقد تم تحديث الطرق المفصلة التي لاتزال تستعمل لدراسة شعبية وتلقي الكاتب(8). ويمكن أن نتابع تلقي وشعبية المؤلف من خلال المقالات النقدية في الصحف والمجلات والمذكرات ومن خلال التلميحات في الأعمال الأدبية. كما يمكن قياسها عن طريق مبيعات أعمال هذا الكاتب وعدد وحجم الأعداد المطبوعة والترجمات.

ويمكن لتلقي وشعبية الكاتب أن تكون منقوصة الاعتبار في جانب واحد على الأقل في حالة وجود أعمال كاتب ما بلغة يفهمها سكان بلد معين. فالأدب الإنكليزي مثلاً مفهوم بشكل عام لدى الأمريكيين وبالعكس أيضاً. وكان يمكن تلقي الأدب الفرنسي في روسيا بشكل مباشر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما أن أولئك الكتاب الذين يكتبون بلغات أخرى كان بإمكان الشعب الروسي أن يقرأ لهم من خلال الترجمات الفرنسية. وهكذا، فالآداب الإنكليزية والألمانية والإيطالية كلها كانت معروفة بشكل واسع لدى المجتمع الروسي المثقف في القرن التاسع عشر عن طريق الترجمات الفرنسية. إذ يجب إدخال اللغة الوسيطة وكل الأعمال التي يمكن أن تكون قد ترجمت إليها، والتغييرات التي يمكن أن تجريها الترجمة على هذه الأعمال في دراسة ظاهرة التلقي.

يمكن لمؤلفين معينين أو حتى لحركة أدبية أن تصدر تأثيراً غير أدبي على مجتمع بأكمله أو على جزء هام منه. وعلى سبيل المثال، فإن طرائق تفكير أو عمل أو لباس كل من فولتير أو تولستوي أو بايرون يمكن أن يكون لها انعكاس واسع على مجتمعات عديدة في زمانهم أو أزمنة أخرى. وهذا الحدث الاجتماعي

يمكن أن يساهم في صياغة الوعي الاجتماعي عند كاتب ما، والذي سيعكسه في أدبه، حتى لو لم يكن هناك رابطة مباشرة بين عمله وعمل الكاتب الأجنبي.

إن تلقي كاتب واحد يؤدي إلى قبول الأدب بأكمله في بلد آخر. فشعبية بايرون في أوربا سبقتها المعرفة "بتوماس مور" وآخرين من عصره، كما أنها ساهمت وربما بشكل غير مباشر في نشر مايسمى بـ "مذهب عبادة" شكسبير في العديد من البلدان في القرن التاسع عشر وأدى قبول "ترغينيف" في الغرب إلى قبول "تولستوي" و "ديستويفسكي" وكل الأدب الروسي الحديث من بعده. كما يمكننا البحث عن جواب للسؤال المُلح وهو: ماهو السبب وراء وجود مؤلفين يمكن تصدير نتاجهم دون غيرهم؟

وماهو السبب وراء تلقي أو قبول بايرون في الخارج أكثر من أي كاتب آخر من معاصريه الإنكليز؟

وفي الوقت نفسه، يجب التمييز بين قبول كاتب ما أو عمله الأدبي لدى شخص أو ثقافة وطنية وبين التأثير الأدبي، رغم أنه يوفر لنا بلاشك الزخم والوسائط التي يمكن للتأثير أن يعمل من خلالها. إذ يمكن لكاتب ما أن يكون معروفاً في بلد ولكنه لايؤثر تأثيراً ملحوظاً في أدب ذلك البلد.

ومايدعو للغرابة حقاً، هو أنه لايبدو أن هناك تعارضاً جاهزاً بين التعابير المتنوعة التي يمكن أن تشير إلى المديونية الأدبية بهدف تعريفها والتفريق بين هذه التعابير. فالتعابير التي تحتاج أكثر من غيرها إلى التعريف والمناقشة هي "الترجمة" و"المحاكاة" و"الأسلوب" و"الاقتباس" و"المصادر" و"المتوازيات" و"التأثير".

والترجمة عمل إبداعي بحد ذاته؛ فالمترجم يضيف إلى تراثه الأدبي المعاصر عملاً مكتوباً بلغة أخرى وفي زمن آخر على الأغلب. ويبدو أن الترجمة لم تعط نصيباً كافياً من الدراسة كعمل أدبي بحد ذاته وذلك لأن المترجم الحديث عادة ما يلجأ إلى محاولة إذابة نفسه كلياً في الشكل والمادة المترجمة للعمل الأصلي لإخراجه إخراجاً لائقاً في اللغة الجديدة. ورغم ذلك، فإن المترجم يطابق إلى درجة ما النص المترجم ليناسب أذواق عصره، كما أنه يحدّث العمل القديم الذي يترجمه. لقد سمحت النظرية والممارسة القديمتان في الترجمة حرية نسبية في الحذف والإضافة والتأويل والتغيير في بنية وأسلوب المادة المترجمة. وعلى أية حال،

فاختيار العمل وترجمته يمكن أن يعكس رأي البروفيسور "بوجيولي" في مايسمى انجذاب المترجم الاختياري نحو العمل(9). وهكذا، لاتتعلق الترجمات بدراسة تلقي الأدب الأجنبي في أدب معين فحسب، بل إنها تدخل في دراسة الأدب نفسه، فهي تقدم أفضل الوسائط بين العمل الأجنبي وعمل المؤلف المحلي؛ كما أن شكل ومضمون العمل في ترجمته غالباً مايكون له أكبر الأثر في الأدب الوطني لأن في هذه الصيغة المترجمة يمكن استيعابه ويصبح بالتأكيد وحالاً جزءاً لايتجزأ من التراث الأدبي.

أما بالنسبة للمحاكاة فإن الكاتب يتخلى لدرجة ماعن شخصيته المبدعة لكاتب آخر، وعادة مايكون لعمل محدد ولكنه في نفس الوقت يتحرر من الإخلاص الحرفي كما هي العادة في الترجمة. واستخدمت المحاكاة غالباً كأداة ديماغوجية في تطور الأديب، ورغم أن النقاد قد دانوا هذه الظاهرة إلا أن للمحاكاة ميزتها الجمالية المستقلة. فكما يشير بوشكين، إن المحاكاة لاتعني بالضرورة "الفقر الفكري"، ولكنها قد تظهر "ثقة نبيلة في قوة الشخص الذاتية، وأمله في اكتشاف عوالم جديدة، وأن يتتبع مسار رجل عبقري، أو أنها تعكس شعوراً سامياً في تواضعه بالرغبة في فهم مثال ذلك الشخص العبقري وإعادة الحياة ثانية إليه"(10).

وقد تكون المحاكاة للعمل كله أو جزء منه، وأحياناً قد تكون محاكاة لأسلوب وطريقة الكاتب الآخر دون اللجوء إلى المديونية المباشرة وهناك موضوع آخر ذو علاقة بالمحاكاة، ولكن من الأفضل اعتباره بشكل منفصل وهو "الأسلبة": أو مطابقة الأسلوب، وفيه يستوحي الكاتب لغرض فني عملاً أدبياً أو كاتباً ما، كما ويمكن أن يستوحي أسلوب فترة زمنية كاملة عن طريق الخلط بين الأسلوب والمادة. كان بوشكين على سبيل المثال غالباً مايطابق الأسلوب ليوحي بخلفية مزاجية معينة. فقد كان يطابق أسلوبه مع الأسلوب البطولي للقرن الثامن عشر من أجل إبراز شخصية بطرس الأكبر في رواية "بولتافا".

إن مقولة بوشكين الوحيدة في الشاعر الإنكليزي بايرون هي في قصيدته "إلى اليم" وفيها يحتفل جزئياً ببايرون في نص إيحائي، علماً بأن القصيدة بأكملها غير بايرونية وأن بوشكين في هذا الوقت كان قد لطف من حدة إعجابه الأولي بمعاصره الإنكليزي.

أما في حالة الاقتباس فإن الكاتب يستفد من المواد والأساليب خاصة الأمثال

والصور البيانية والتشابيه والاستعارات والمواضيع وعناصر الحبكة ويمكن للكاتب أن يكتشف مصدر اقتباسه من الجرائد والحوارات المنقولة في المجلات النقدية وضمن الأعمال الفنية. ويمكن أن يكون الاقتباس على شكل تلميح، يشير من قريب أو من بعيد إلى المصدر الأدبي، ويمن ألا يكون مطابقاً للأسلوب. وقد اكتشفت العديد من المؤلفين المحنكين، قدامى ومحدثين، أنه يمكن للقراء أن يجدوا هذا الاقتباس في السياقات الأدبية. فمهمة الناقد والباحث مع الاقتباس هي أن يجد العلاقة في استخدام المادة بين العمل الجديد والعمل القديم أي في الاستخدام الفني لهذا الاقتباس.

غالباً مايشير مصطلح "المصدر" للتعبير عن مكان الاقتباس؛ ويبدو أنه يجب التمييز في الدراسة الأدبية بين استعمال "المصدر" في هذا المعنى وبين المعنى الآخر للمصدر والذي هو عبارة عن العمل الذي قدم المادة أو الجزء الهام من المادة -كالحبكة- لعمل محدد. فالمصدر في هذا المعنى قد يسهم أوقد لايسهم في اقتراح شكل معين. ففي الحالة العادية تكون المادة المصدرية والشكل المعنيان منفصلين. فمثلاً: مصدر كتاب بوشكين "بوريس غودونوف" هو كتاب "التاريخ" لكارامزين، كما أن شكسبير وجد مصادره عند هولينشيد بوكاشيو، ولكن في كلتا الحالتين كان استعمال المواد الفنية يأتي من مكان آخر.

تدل هذه المصطلحات المذكورة سابقاً على أن ثمة علاقة مباشرة فيما بين الأعمال الأدبية حيث تقدم المتماثلات موضوعاً آخر ذا أهمية وقيمة. في الحالات التي يمكن أن يكون فيها مصدر مباشر للاقتباس، بسبب وجود مواد صالحة للمقارنة بين عدة أعمال متوفرة، يمكن عندها تحديد مصدر معين عندما يكون هناك تماثل تام وكاف، كما برهن على ذلك البروفيسور جيرمنسكي في طرحه أن استعمال بوشكين للحكاية الشعرية الرومانسية، أو البايرونية، كان مستوحى وبشكل مباشر من بايرون(11). بالإضافة إلى هذا النوع من التوازي، توجد تجليات يمكن مقارنتها في الشكل والمضمون عند مختلف الكتاب، والآداب، وحتى في مختلف الأزمنة، بدون أي علاقة مباشرة ومثبتة بين كل منهم. ويمكن لمقابلة الأعمال المشابهة أن يكون له فائدة وقيمة كبرى في دراستها دراسة نقدية. ويمكن لهذه المتماثلات أن تشترك في مصدر واحد أو لا. ولكن غالباً ماتكون هذه المتماثلات مرتبطة بالحركات الأدبية، ويمكن أن تصدرها بوضوح آداب مختلفة تعمل على

أساس قاعدة عريضة من تراثها الأدبي، كما هي الحال عند ديكنز وغوغول. إن القيمة التي نحصل عليها من دراسة المتماثلات، كما هي الحال في الظواهر الأدبية الأخرى هي في الضوء الذي تسلطه على صفات وميزات الأعمال المنفردة؛ كما أنها يمكن أن تكون ذات أهمية في الإشارة إلى الاختلاف والتقارب في التراث الأدبي القومي. وعندما يدرس أي منا المتماثلات في هذا المعنى فإن عليه، رغم ذلك، أن يبحث عن إمكان وجود علاقات مباشرة. وقد أخفق مؤلف عمل مقارن حديث لقصيدة ليرمونتوف الدرامية "الشيطان" وقصيدة "إلوا" للشاعر فيني أن يجد ما إذا كان ليرمونتوف يعرف عمل فني أم لا، وأخفق أن يجد ماإذا كانت التشابهات والاختلاف تعني ردود فعل واعية(12).

ويمكن أن نقول أن كاتباً ما قد (تأثر) بكاتب أجنبي عندما يترك حدث خارجي أثره عليه أو على أعماله الفنية، أو على كاتبها، بينما لانجد مايفسر ذلك الأثر في تراث وطنه الأدبي أوفي تطوره الشخصي. فعلى نقيض المحاكاة، نجد أن التأثير يجعل من الكاتب المتأثر بأدب ماينتج عملاً هو في جوهره صنيعه. ولايقتصر التأثير الأدبي على التفاصيل الشخصية أو الصور أو المواد المستعارة أو حتى مصادرها -رغم أنه يمكن أن يشتمل عليها- ولكنه شامل ويتدخل في عضوية العمل الفني ويظهر من خلاله مرة أخرى. فالتأثير الرئيسي في عمل بوشكين "بوريس غودونوف" يأتي من معالجة شكسبير للشخصيات وللحدث والصيغة المسرحية وليس من عمل كارامزين "التاريخ" الذي هو مصدر هذا الكاتب. وسيكون للتأثير الأدبي على الكاتب صيغة تظهر في أعماله تكون شاملة وعضوية في جوهر إيحائها أو في عرضها الفني والتي لاتمتلكها بدون هذا التأثير لافي هذه الصيغة ولا في هذه المرحلة من تطور الكاتب. والكاتب والتراث الأدبي يجب أن يكونا مستعدين لقبول هذا التأثير وتوصيله والتفاعل معه. إن من الممكن أن نزرع العديد من التأثيرات المختلفة في الأرض، ولكن البذرة التي يمكن أن تنبثق هي تلك التي سقطت أو زرعت على أرض كامنة؛ ستتأثر كل بذرة بنوع من الأرض ومناخها الخاص؛ وبصورة أخرى؛ فإن كل غصن يحمل ثمار الشجرة التي تحمله.

ويظهر أن أكثر مايكون عليه التأثير الأدبي وجوداً وإثماراً في أزمنة انبثاق الآداب القومية والتغييرات الجذرية في اتجاه التراث الأدبي لأدب معين محدد ويمكن إضافة إلى ذلك، أن يرافق هذا التأثير الأدبي أو يعقب الحركات الاجتماعية

أو السياسية وخاصة الثورات. وهكذا، فمثل كل الظواهر الأدبية، يكون التأثير الأدبي غالباً سياق سياسي ذو معنى خاص بالإضافة إلى سياقه الأدبي. عندما تظهر علائم الشيخوخة على الصيغ الأدبية والجماليات، فإن الأشكال الأدبية القديمة في الأدب ذاته قد تقدم حلاً للاحتياجات الحالية للكتاب أو أنهم يمكن أن يكتشفوا خارج هذا الأدب مايمثل أو يشبع ميولهم. أما في حالة الآداب القومية في طور التكوين، فيمكن للكتاب حينها أن يبحثوا عن شكل وأيديولوجيا يمكن لهم أن يكيفوها أو يحولوها لتناسب وعيهم وزمنهم وأمتهم. وعادة مايكون هناك حركات وشخوص أدبية خارجية ومحلية متناقضة؛ كما ستكون هنالك تأثيرات خارجية متنوعة الأنماط جاهزة للاستيعاب.

فمثلاً لقد أثرت الآداب الفرنسية والألمانية والإنكليزية وكتابها في المؤلفين الروس وتراثهم الأدبي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على مراحل في نفس الوقت.

ولكي يكون التأثير ذا معنى يجب أن يحتوي في صيغة جوهرية ضمن الأعمال الأدبية ذاتها فيمكن أن يظهر في الأسلوب، أو الصور أو الشخصيات أو الأفكار أو الطرائق كما يمكن أن يظهر في المضمون والفلسفة والآراء والنظرة العالمية التي تقدمها الأعمال المميزة.

ومن الضروري طبعاً تقديم دليل خارجي قوي يدعم الافتراض بأن كاتباً ما قد تأثر بآخر؛ ولهذا يمكن الاعتماد على التلميحات والاقتباسات والمذكرات وشهادات المعاصرين للكاتب وشواهد على قراءته بالذات. ولكن الاختبار الجوهري يكمن في الأعمال نفسها. إذ أن اعتبار أن أية مقتطفات يمكن أن يكون لها تأثير يعتمد على أهمية هذه المقتطفات وأثرها في العمل الجديد؛ رغم أن التأثير قد لايتعمد على إدخال مقتطفات محددة في النص. يمكن لدراسة التأثير الأدبي في الأعمال الأدبية أن تكون ممتعة بشكل خاص إذا كانت تتبع هذا التأثير من خلال تطور كتابة هذا الكاتب أو ذاك؛ كما هي الحال عند بوشكين الذي قام بملاءمة وتوفيق وتطوير القصة الشعرية الرومانسية التي كتبها بايرون، والمأساة الدرامية التاريخية لشكسبير والشكل الروائي التاريخي عند "سكوت" على طريقته الخاصة. يحصل التأثير في الشكل الأدبي أو في العمل ككل. وقد يحصل تضادات للتأثيرات في عمل واحد كما هي الحالة عندما يقوم دوستويفسكي في "الأخوة كارامازوف"

بتجسيد شخصية شسلر في "ديمتري" وشخصية "غوته" في "إيفان"، ويجسد في شخصية الأب "روسيما" قصة "تجوالات الراهب بارفيني"؛ رغم كل ذلك فإن العمل ككل هو عمل بوشكين ولكنه قد أغنى نصه بالتأثيرات المستخدمة.

إن تأثير الأعمال الأدبية في الأعمال الأخرى هي أكثر أنواع التأثير وضوحاً وإقناعاً ويمكن أن تكون جمالياً أكثر إمتاعاً. فهناك بالإضافة إلى ذلك تأثير الإنسان ككاتب بحد ذاته. وهنا يمكن أن يكون التأثير عن طريق رجل أديب أو غير ذلك؛ فإنه عادة مايكون التأثير في المضمون أكثر منه في النوع أو الأسلوب وفي النظرة العالمية أكثر منها في الشكل الفني. وقد أشار إلى ذلك ترومان كابوته مؤخراً وهو يحاضر أمام ملأ من الكتاب الروس أن فرويد وهو ليس أديباً كان من أقوى التأثيرات التي عرفها الأدب الغربي. فطالما كان للمفكرين والفلاسفة ذلك التأثير على الكتاب بدءاً من أفلاطون وأرسطو وصولاً إلى توماس أكوينس وهيجل وألفريد نورث وايتهيد وكارل ماركس. ويتصادف مع التأثير الأدبي التأثير الشخصي كما هي الحالة عند "مالارمي" و "فاليري"(13). يعتمد التأثير والشهرة العالمية لكتاب معينين بشكل كبير على الأجوبة التي يقدمونها من أجل الإسهام في إغناء النظرة الدولية weltanschauung أو التراث الأدبي لبلد ما في زمن محدد.

وإن من أعقد المشكلات التي تصادف دراسة التأثير الأدبي هي التأثير المباشر وغير المباشر. فيمكن لكاتب ما أن يقدم تأثيراً أدبياً أجنبياً في تراث أدبي محلي ويصدر ذلك التأثير بعدها من الكاتب كما هي الحالة في التراث البايروني في روسيا. وعندما يستمر هذا التراث في الاتساع يأتي كاتب محلي آخر ليزيد في غنى ذلك التأثير برجوعه إلى الكاتب الأجنبي ليلائم من موارده وصبغته الفنية وصوره وتأثيراته مالم يعمله الكاتب المحلي الأسبق. وبهذه الطريقة كان تأثر ليرمونتوف بالشعر البايروني عندما أخذ الكاتب المحلي الأسبق. وبهذه الطريقة كان تأثر ليرمونتوف بالشعر البايروني عندما أخذ من بوشكين ومن الشعراء الروس الآخرين ورجع بعد ذلك يستقي من بايرون نفسه ما أغفله بوشكين أو عدله(14).

إن للتأثير الأدبي عدداً من الأوجه التي لها مظاهر خاصة في الأدب المقارن وأن أول هذه المظاهر له علاقة بالترجمات وهي ماناقشناه سابقًا وعلينا أن نعود إليه ثانية. وحين يستطيع الجمهور العام أن يقرأ عملاً أجنبياً في لغته الأصلية أو

عن طريق لغة وسيطة فلا يزال العمل غريباً عنه ولاينتمي إلى التراث المحلي حتى تحصل ترجمته ويجد الأسلوب والصيغة الملائمة لهذا العمل في التراث المحلي. وهكذا تلعب الترجمات دوراً خاصاً في استهلاك وتوزيع التأثيرات الأدبية ليس في التغييرات الواعية التي تقدمها هذه الترجمات في العمل الأدبي فسحب، بل في طريقة الملاءمة التي تعرض لها هذه الترجمات. فغالباً ماينتج التأثير المباشر عن الترجمة وليس عن طريق العمل الأصلي. وعلى أية حال فإن هذه الترجمات قد تؤكد على أعمال دون أعمال لكاتب واحد؛ وتركز على جوانب محددة من شخصيته الخلاقة بينما تنتقص أو تغفل جوانب أخرى. وعلى سبيل المثال، إن ترجمات بايرون الأولى إلى الروسية، مثل ترجمة ذوكوفسكي "أسير تشيسلون" وترجمة كوزلوف لـ "عروس أبيدوس"، لها أهمية كبرى في تنمية وتطوير التراث البايروني هناك.

لاتزال مسألة تأثير الأسلوب الأدبي والشكل الفني بين اللغات بحاجة إلى دراسة وافية. كل عصر يخلق لغته الأدبية الخاصة إما باتباع وتطوير التراث الأدبي المحلي أو نتيجة لمخالفته. ففي محاكاة أو ترجمة الكاتب الأجنبي يعطي الكاتب لنفسه مهمة الملاءمة المباشرة للشكل واللغة التي يترجمها لمتطلبات عصره ولغته وتراثه الأدبي. وغالباً ما يقدم المترجم أو المحاكي في هذه الملاءمة شيئاً جديداً إلى تراثه الأدبي ليس في النوع الأدبي والمضمون بل في الشكل والأسلوب أيضاً.

ولايمكن ببساطة استعارة العبارة والكناية والتشابيه والشكل العام والأسلوب من لغة ما دون إعادة صياغتها وملاءمتها جميعاً لتناسب التراث الأدبي المحلي.

هناك مشكلة خاصة للتأثير في مجال الأدب المقارن وهي زمن الاستقبال والتأثير. ففي القرن التاسع عشر كان تأثير شكسبير كبيراً في الأدب الإنكليزي والآداب الأجنبية المتعددة، ومن الممكن أن يكون هناك نقاط مشتركة للتواصل في النقد وإعادة الترجمة التي نجمت عن هذا التأثير. ورغم ذلك، فإن تأثير شكسبير في فرنسا وروسيا في القرن التاسع عشر يختلف عنه في إنكلترا وذلك لأن شكسبير كان معروفاً طوال الوقت في إنكلترا وكان له تأثيره والمهم في وطنه الأصلي. فإعادة التقييم ليست مثل الاكتشاف. كما أنه، أي شكسبير، كان قد لاءم التراث الأدبي الإنكليزي للقرن التاسع عشر أكثر من أي زمن آخر. ولهذا فإن

دراسة الكاتب المؤثر يجب أن تكون في علاقته بالتراث الأدبي الذي كتب فيه وكان له فيه أكبر الأثر. وبما أن الخلفية الأدبية تتنوع وتختلف في كل عصر وبلد، فإن التأثير الذي يقدمه الكاتب أو الأدب سيختلف تبعا لما يتطلبه كل عصر على حدة. ولهذا فإن أي عنصر جديد سيضاف إلى أدب ماسيختلف نوعياً عن العنصر السابق والمعروف في الدب ولكنه كان مغفلاً أو كامناً نسبياً.

إنني آمل أن تكون هذه الدراسة المقتضبة للعلاقات الأدبية قد أوضحت الحاجة لمزيد من دراسة الاستقبال والشعبية ولجميع أنواع المديونية الأدبية المباشرة بما في ذلك التأثير الأدبي. كما يمكن إلقاء الضوء على الكتاب والأعمال الأدبية والحركات الأدبية بشيء من الحذر والضمانات الكافية.

وإن أفضل مجال مباشر لدراسة معمقة في هذا المجال هي الآداب القومية الناشئة حالياً أو في وقت متأخر. في هذه الحالة، كما أثير مؤخراً، قد تتوفر لنا المعلومات الكافية التي تساعدنا على دفع الدراسة إلى الوراء زمناً، حتى أنه من الحق أن نسأل لماذا تبدأ هذه الدراسات عادة من عصر النهضة ومابعده فقط(15).

وقد يبدو لي أنه في أفضل الدراسات عن المديونية الأدبية لايزال الاهتمام مقتصراً على الدراسة المفصلة للتواصلات العلائقية بين أعمال محددة. وعلى سبيل المثال، إن دراسة "استيف" الضخمة عن بايرون في فرنسا هي من أفضل الدراسات المقارنة لمسألة الاستقبال والتأثير والتي تعطي تحليلاً رائعاً عن استقبال بايرون في فرنسا وعن أي الجوانب البايرونية التي أثرت في الكتاب الفرنسيين، ولكنها لاتزال قاصرة جداً عن اكتشاف العلاقات بين الكتب بمفردها أو عندما يحتاج الأمر إلى تقدير وتحليل مدى تأثير هذه الكتب ببايرون(16). وأنه رغم أن النتائج التي تأتي من دراسة أكثر التأثيرات الأجنبية شيوعاً تبرهن أنها دقيقة فإنه لايزال هناك الكثير من الغموض بحاجة إلى إزالته.

إن هدف دراسة التأثيرات في الكاتب أو الأديب هو فهم الاثنين معاً. وإن مثل هذه الدراسات يجب أن تأخذ بعين الاعتبار أي خصائص هذا الكاتب قد استعيرت وأيها قد تحولت وأيها قد رفضت. كما أن جل الاهتمام يجب أن ينصب على مايأخذه الكاتب الذي استعار أو تأثر ومايفعل به وأثره في العمل ككل. فدراسة العلاقات الأدبية المباشرة والمديونية الأدبية قد تكون لاغنى عنها لفهم وتقديم الأعمال الأدبية المفردة لوضعها في مكانها الصحيح من التراث الأدبي ولتحديد

ماهيتها وماتحاول في الجوهر أن تصل إليه؛ وأخيراً لتقرير ما إذا نجحت في هذا المجال أم لا.

□

■ هوامش

1-هاجم ديمتري سيزيفسكي "الطريقة الوراثية" في دراسة الآداب السلافية بقوله "بعد عقود من التخمين والبحث عن "الاقتباسات والتأثيرات" فقد مؤرخوا الأدب ولحسن الحظ الاهتمام بالبحوث من هذا النوع".

ويدعي هاري ليفين أن الأمثلة المقنعة على الدراسة المصدرية قليلة جداً "ويقول هنري بيتر أن "دراسات البلدان والعلاقات بين اثنين أو أكثر من الكتاب يجب أن تتوقف عن البحث عن مصادر أو تأثيرات وتهتم في التفتيش عن مجموعة عقول أوتشابهات عرضية تربط المؤلفين الذين ليس بينهم أي نوع من الوعي تجاه الآخر".

2-انظر، على سبيل المثال، دافيد هـ.مالون "النسبي في الأدب المقارن، YCGL، (1954)، III ص13-20.

3-انظر ر.م.سامارين "أكاديمية العلوم السوفياتية" (1959) 334-47.

4-بوريس أيزينباوم "ليرمونتوف" (لينتغراد، 1924)، ص28-34.

5-إيهاب. ح.حسن "مسألة التأثير في التاريخ الأدبي" "مجلة الجماليات وأدب النقد" 14، 1955، ص66-67.

6-انظر، PMLA، البيليوغرافيا السنوية.

7-هاسكيل م.بلوك في "مفهوم التأثير في الأدب المقارن" YCGL، 7(1958)، ص30-37.

8-انظر، على سبيل المثال، بول فان تايغيم "الأدب المقارن" (طبعة ثالثة، باريس 1946). وأندريه موريس "مشاكل وأساليب التاريخ الأدبي" (بوسطن 1922). وغوستاف ودلر "تقنيات النقد وتاريخ الأدب في الأدب الفرنسي الحديث" (أوكسفورد 1923).

9-ريناتو بوغيولي "حول الترجمة" (كامبريدج، 1958)، ص141.

10-كتب بوشكين هذه الكلمات عام 1836 أي قبل عام من وفاته.

11-جيرمونسكي "بايرون وبوشكين".

12-ن. أوتسوب "روايتي إيلوا لـ فيني و (الغول) لـ ليرمونتوف" في "الآداب الفرنسية والشرق الأوروبية" 34 (1956)، ص311-337.

13-انظر، بلوك YCGL (7) ص35-36.

14-انظر، شو "بايرون والتراث البايروني في الحكاية الشعرية الرومانسية الروسية وغموض ليرمونتوف في "الدراسات السلافية" 1، (1956)، ص90-165.

15-انظر، ن. إي- كونراد "قضايا الأدب المقارن المعاصر" في "أكاديمية العلوم السوفياتية قسم الآداب 18" (1959)، 315-333.

16-إدموند استيف "بايرون والرومانسية الفرنسية" باريس (1907).

□□□

نقد مفهوم [علم الأدب]
عند رولان بارت

تأليف: خريستو تودوروف.

■ ترجمة: د.حسين جمعة.■

رولان بارت أشهر ممثل للبنيوية في علم الأدب في فرنسا، ويمكن القول بأن هذا الاتجاه في الأدب قد تشكل بصورة أساسية بفضل تأثير مؤلفاته. تعتبر بنيوية بارت في ذاتها من أهم أنماط البنيوية الأكثر منطقية في علم الأدب. ولهذا السبب، فإن أساسات الحَوارِ المنهجي في هذا المذهب تتكشف عند بارت بجلاء.

تنطوي رؤى بارت على تناقضات صارخة: فهو من جهة يسعى إلى تدشين علم للأدب ما فوق أيديولوجي يركن إلى مبادئ علمية صارمة لا ترتكز إلى ذوق الدارس الشخصي أو رؤيته للعالم، إلا أن مايحدث في واقع الأمر من جهة ثانية، أن تفسير الأدب عند بارت يخضع لبرنامج أيديولوجيٍ محدد، لكن غير معلن: إن علم الأدب اللاأيديولوجي يتجلى لدى بارت أيديولوجيا بصورة حتمية...

1 - الأسس الألسنية للسيميولوجيا (السيميائية).

1 - ماهي السيميولوجيا حسب بارت. يضع سوسيور اللغوي السويسري العلامة اللغوي في إطارين: الأول مادي، وهو الدال (Signifiant)، والثاني مثالي، وهو المدلول (Signifie) فإذا أخذنا على سبيل المثال كلمة "فرس" فإن الدال هو الصورة الصوتية (يعني وجود أصوات ف -ر -س)، أما المدلول فهو - مفهوم الفرس. والعملية التي يجري إخضاع الدال لها وتتماشى والمدلول

تسمى الدلالة). (Signification)، إذ أن الرابطة مابين هذا الدال وما يقابله من مدلول، من حيث الجوهر –هي رابطة تواضعية وغير معللة (لأننا لا نستطيع أن نثبت، على سبيل المثال، أن الصورة الصوتية لكلمة "فرس" يحددها جوهر مفهوم "الفرس"). ولكن، مع ذلك فإن المواضعة الساكنة في أساس الدلالة وطيدة وثابتة (لا يوجد أحد من بين أعضاء المجتمع يستطيع أن يغيرها انطلاقاً من رغبته الفردية): لقد تم "تحييد" هذه المواضعة.

عندما ينظر سوسيور إلى اللغة، كمنظومة لغوية مطلقة، فإنه يسمح بالقول بأن اللغة ليست المنظومة الإشارية الوحيدة، وأن ثمة منظومات أولية كثيرة من هذا النوع (أو "اللغات")، على سبيل المثال، فإن علامات الطرق والإشارات الضوئية تعتبر منظومات إشارية أيضاً: إنها تمثل شكلاً من أشكال "اللغة". فالدال هنا هو "اللون الأخضر"، وهو يتطابق والمدلول، الذي يعني "الطريق خال"، والعلاقة القائمة. بينهما هي علاقة مواضعة غير معللة، مثلها مثل العلاقة اللغوية. ومن هنا يستخلص دي سوسيور ضرورة وجود منهج نظري عام لدراسة المنظومات الإشارية بشكل عام: وهذا العلم يسميه السيمياء (السميولوجيا). وبناء على رأيه، فإن علم اللغة هو جزء من هذا العلم المفترض فقط.

ينطلق بارت من فكرة دي سوسيور هذه ليصنف المنظومات الإشارية الأخرى. يرى بارت في الملابس مثلاً، إضافة إلى الجانب النفعي، منظومة أشارية أيضاً "لغة" (الملابس تعني شيئاً ما، مثلاً اللون المعتم وما يطابقه من غطاء تمثل الدال، الذي يضفي على المدلول، كما هو متداول، هيئة "الوقار" و"الرسمية")، ويدرج بارت الطعام والسيارات الخفيفة فيّ نطاق المنظومات الإشارية ("أسس السميولوجيا"). ونذكر هنا أن بارت يعتبر عدداً كبيراً من الحقائق الحياتية التي تكتسي دلالة إنسانية ما مثل: ("رحلة على دراجة في فرنسا"، "النبيذ المعتّق"، وماشابه ذلك)، يعتبرها ("مؤسطرة"). ويكشف بارت في جميع هذه الحقائق الدالة والمدلول المرتبطين بعلاقة مواضعة غير معلّلة.

يمكن ترجمة هذه المنظومات الثانوية "المادية" إلى اللغة الطبيعية: مثال ذلك، الموضة التي يمكن وصفها بالكلمات. إن جميع هذه الأشياء (الملابس، الطعام، وغيرها)، توجد فعلياً، وهي جزء من الحياة اليومية للإنسان. لكن، أليست تصرفات الأبطال في رواية ما تشكل منظومة إشارية مادية فعلية منسوجة

بالكلمات، ولها قوانينها الخاصة؟! يعتبر بارت أن الامر هو كذلك فعلاً، يعني أن العالم الفعلي في أعمال هذا الكاتب "مؤسطر" (العالم -حسب رأي بارت- هو "لغة"، يعني منظومة إشارية ثانوية).

وهكذا، فإن السلوك الموصوف في العمل الفني، إذا كان حقيقة، وليس وهماً، فإنه يكوّن ما يشبه اللغة المادية، كما هو الشأن في حالة لغة الموضة. ويتوصل بارت، وهو يعالج إبداع ساد، إلى نتيجة مفادها أن هذا المؤلف أشاد "لغة" نمطية للمتعة الايروسية، وهذه اللغة تتشكل من شعائر ايروسية مغالية، يتّبعها أبطال ساد في سلوكهم. ويكشف بارت في الشعائر المذكورة أعلاه نسقية ما، يعني "دلالة" (اختيار حركات وأوضاع وإيماءات ذات دلالة)، و"قواعد نحوية" (اختيار أسس لتركيب عناصر "سيميائية"). وبهذه الوسيلة يشيد فورييه "لغة" السعادة المجتمعية: ويخضع كل شيء عند الكتائب المتطرفة لنظام داخلي معين ونسقية محددة. وينشئ لويولا أيضاً "لغة" للعقيدة: فعنده لا يتم الترقب من الذات الإلهية بشكل تلقائي، وإنما بفضل المحافظة على احتفالية محددة. وهذه النسقية الداخلية بالذات (وجود روابط وظيفية بين العناصر)، التي تصف العالم المتخيَّل (الشبقية الايروسية، اليوطربيا الاجتماعية، وقوة الجذب الغيبية) تشكل جميعها لغة لويولا.

هل يمكن أن تتواجد منظومة العلامات الثانوية ("اللغات المتولّدة")، على أساس اللغة الطبيعية نفسها؟ يقدم بارت جريا وراء هيلمسليف عالم اللغة الدانماركي جواباً إيجابياً على هذا التساؤل ("أسطوريات"، "أسس السيميولوجيا"). لنأخذ حالتين: أ) علامات اللغة الطبيعية تشكل مدلول "اللغة" المتولّدة؛ ب)علامات "اللغة" الطبيعية تشكل دال "اللغة" المتولدة...

الظواهر التي تتفق والحالة الأولى يسميها هيلمسليف "دلالة" أومؤشر؛ اللغة الثانوية التي تنشأ نتيجة هذه الدلالة تشكل في ذاتها لغة اصطناعية شارحة (ميتالغة). ومايهم دارس الأدب هو الحالة الثانية أكثر من غيرها، وهذه الحالة يسميها هيلمسليف"تضمين" (connotation). في هذه الحالة يكتسي النص كله، الذي يتكون من عدد من علامات اللغة الطبيعية، معنى ثانوياً جديداً، وهذا المعنى الجديد بدوره لا يلتقي مع أي معنى من معاني الكلمات المفردة الموجودة في النص. وبكلمات أخرى، فإن النص كشيء متكامل يصبح علامة جديدة، تكون فيه علامات اللغة الطبيعية (يعني الكلمات) هي الدال، أما المدلول فهو شيء ما جديد (يعني

عدم إمكانية تصوره كمجمل لمعاني الكلمات المفردة في النص). لنأخذ على سبيل الايضاح المثال التالي، الذي يورده بارت في مقدمة كتابه "مقالات نقدية". إن عبارة "عزاء حار" في علاقتها بالمتوفى القريب تتضمن المعنى الثاني ("التقدير المراسمي")، الذي لا يمكن العثور عليه في أية كلمة من الكلمتين الموجودتين في العبارة السابقة ككل:

العزاء الحار = الدال الضمني.

التقدير المراسمي = المدلول الضمني.

فإذا كان هذا التعبير العادي المكون من كلمتين يمكن أن يكتسي معنى ثانوياً، فلماذا لا يمكن أن ينظر إلى النص كله كدال متكامل، يراعي أيّ مدلول ضمني آخر؟ مثال ذلك، أن هذا النص يمكن أن يتضمن جواً انفعالياً ما. نقول إذا أردنا أن نبلغ أهل المتوفى عزاءنا الحقيقي الحار، علينا أن ننشئ نصاً، مشحوناً ككل متكامل، بالحزن والأسى والمشاركة(مع احتمال أن لا تكون هذه الكلمات من ضمن فقراته). بينما لا يمكن أن يكون مثل هذا النص شيئاً آخر سوى كونه نصاً أدبياً. إن جوهر الأدب –حسب رأي بارت– يتلخص في التضمين: "الأدبية" في الأدب ليست سوى نسق إشاري ثانوي، ينمو على قاعدة اللغة الطبيعية ويخضع لإمرتها". وبإجراء مماثلة مع الموضة وإشارات الطرق واللغة الطبيعية يتوصل بارت إلى توكيد يقول بأن المعنى الضمني في الأدب غير معلل، يعني أنه يأتي نتيجة لمواضعة "حيادية". وعلى علم الأدب أن يكون –حسب رأي بارت– في مثل هذه الحالات جزءاً من علم عام لأنساق العلامات الثانوية –السميولوجيا (السيميائية).

2 – نقد الفرضية السيميولوجية. إن تأكيدات بارت هذه خاطئة للغاية. وفي حقيقة الأمر، فإن الخطأ في هذه الحالة لا يعود إلى بارت، وإنما إلى علم اللغة البنيوي، الذي أشاد، بفضل أهم ممثليه البارزين (دي سوسيور، وهيلمسليف)، تصوراً وضعياً خاطئاً عن اللغة. تولي البنيوية في علم اللغة، أهمية خاصة لما يمكن ملاحظته مباشرة، يعني هنا الدال. ولهذا، ليس مصادفة أن تحرز البنيوية أهم مكتسباتها الوحيدة، التي لا نقاش فيها، في حقل الفونولوجيا، أما فيما يخص المعنى، فإن البنيويين الحقيقيين لا يعتبرون المعنى موضوعاً للدراسة اللغوية. أما أولئك الذين يفترضون أن علم اللغة ينبغي أن يشتغل

بالمدلول، فإنهم يعتبرون وبسذاجة أن علم الدلالة "البنيوي" يتعين عليه أن يكون شاشة شفافة للفونولوجيا، يعني أن تكون بنية المدلول هي ذاتها بنية الدال (المتضادات غير المتتابعة، التقطيع).

وبكلمة واحدة، يقع علم اللغة البنيوي في إسار الوضعية: فهو يرى أن الوصف الجوهري للغة متضمن في العلامة التي تفضي في نهاية الأمر إلى ماهو خارج العلامة، يعني إلى الدال. لهذا، فإن تصور البنيويين للغة لا يمكن أن يكون دقيقاً. إن الإشكالية اللغوية الجوهرية والحقيقية ليست في الدال، وإنما هي في المدلول، في المعنى. والدال (الوسيط المادي)، حقيقة ثانوية خارجية غير جوهرية، أما الحقيقة الفعلية فتكمن في المدلول (في "معقولية" اللغة). إن هذا التحديد للغة يضطرنا أن ننظر إلى اللغة، قبل كل شيء، كوسيلة "لإدراك المعقول".

مع رفض التصور الوضعي للغة كمنظومة علامات (إشارات)، تنتفي كذلك فرضية وجود "اللغات الثانوية" التي تفترق عن اللغة الطبيعية. إن المعنى "الضمني" (أو الأدق، الشمولي)، للنص يحضر فقط نتيجة العلاقة القائمة مابين المدلولات (يعني بين معاني الكلمات المفردة في النص).

إن الدلالات المفردة في النص لا تشكل دالاً شمولياً: فالنص متكاملاً على مستوى المدلولات وليس على مستوى الدالات (مثلاً، "يلعب في الساحة" هذه وحدة معنوية. يلعبفيلساحة فهي بلا معنى). وبكلام أخر، ينطوي تكامل النص على معنى (شمولي) جديد، لكن تختفي العلامة الشمولية الجديدة، وهذا يشير إلى أننا لا نخرج على نطاق اللغة الطبيعية عندما تظهر دلالة النص الشمولية. ولما كان تواجد النص الرابط لايفترض الخروج على نطاق اللغة الطبيعية، فإن افتراض وجود "اللغات الثانوية" يتلاشى، ومع هذا التلاشي تنهار الفرضية السيميولوجية كلها من أساسها.

يبرز المعنى الشمولي للنص بقوة الآلية اللغوية، وبقوة السنن اللغوية الداخلية المعروفة، والتي ما تزال غير مدروسة، ولكنها مع ذلك موجودة، ولما كان الأمر كذلك، فإن المعنى الشمولي لتكامل الخطاب لا يمكن أن يأتي صدفة، يعني أن يكون خاضعاً لمواضعة اجتماعية خارجية محض، ولكنه يكون دائماً معلّلاً بروابط لغوية. هذا التوضيح يمكن أن يتجلى ناصعاً إذا نظرنا إلى المثال الوارد أعلاه "التعازي الحارة" بطريقة مغايرة. فالمعنى الثانوي في هذه العبارة يحضر نتيجة

الاختلاف العارض المضمر، الذي يُعبر عن علاقة المتحدّث (الذات المعبرة) بما يقوله موضوع التعبير. وعند استعمال البلاغة التعبيرية العالية للصيغة المذكورة فإن هذه الكيفية تظل دوماً واردة، مع عدم ضرورة ذلك. وبقول آخر، فإن صيغة "العزاء الحار" يمكن أن تبرز في حالات معلومة شبيهة بقول: "يتعين علي أن أعبر لكم عن تعازي الحارة"، ومن هنا جاء المعنى الضمني "التقدير المراسمي". لكن علاقة الذات -الموضوع التي يقوم عليها تعديل المعنى الشمولي للعبارة، هي علاقة شاملة وأساسية، ولا تنطوي على أية مواضعة.

من الطبيعي أن تكون وسيلة الحصول على دلالة سابقة للعبارة ليست متماثلة في الحالات المختلفة. لكن، من الواضح أن المعنى في جميع هذه الحالات تحكمه دلالات مافوق العبارة؛ وعليه، فإن المعنى المتعالي للعبارة لا يأتي مصادفة أو اعتباطاً: وليس ثمة من اتفاق خاص بين الناس للحصول عليه، أي أنه لازم، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر لغير ما وجد له. إن المماثلة مابين الإشارات الضوئية واللغة والنص الأدبي في غير موضعها.

وفي الختام يمكن أن نقول بأن الحدود مابين المدلول والدال (يعني بين المعنى والصورة الحقيقية)، تجيء في مكانها فقط في نطاق الكلمة، لكن تعميم ذلك ونقله إلى النص ليس صحيحاً على الإطلاق. فمثل هذا التعميم غير وارد قبل كل شيء، لأن الحد المذكور لا يوحي بالوضوح، وإنما يثير البلبلة. ولما كانت اللغة هي ما ينتج عن الدال والمدلول، فإن من الخطأ التأكيد علىأن اللغة على مستوى النص تكون دالاً ثانوياً: ومن نافل القول أن هذا أيضاً هو عبث، يضاهي القول بأن الكل المتكامل هو في الوقت ذاته يساوي مجموع أجزائه فقط. وينبثق عن ازدواجية الدال "الثانوي" هذه سوء فهم غريب نلاحظه عند بارت في كل خطوة يخطوها. وهكذا، فإن القيمة التحليلية لتعارض الدال -المدلول تضيع، إذا نحن نقلناها إلى غيرمكانها واختصاصها، يعني إلى الجانب الآخر من الكلمة... إلى النص.

والخلل الثاني في المماثلة مابين الكلمة والنص يتلخص في أنه يتم من خلاله تعزيز التوكيد غير المؤسس بأن معنى النص هو مواضعة غير معلّلة أو مسببة واعتباطية (مثله في ذلك مثل مايجري مع الكلمة التي تكون دلالتها غير معللة بالنسبة لصورتها الصوتية). من حيث الجوهر يتم في هذه المماثلة تناسي الفرق الحيوي مابين الكلمة والنص. ففي الكلمة الدال والمدلول غير متجانسين في

طبيعتهما: الأول مادي، والثاني، روحي مثالي. وبين هذا وذاك لا يمكن أن تكون هناك علاقة مسببة، ولهذا الأمر لا يمكن أن تكون الرابطة في إطار الكلمة مابين الدال والمدلول شيئاً آخر سوى كونها رابطة اعتباطية. لكن في النص لا يمكن أن يكون الأمر مشابهاً لذلك:

هنا المعنى الخارجي على العبارة (يعني معنى النص) معلل بمعنى ما هو داخل العبارة (بمعنى الكلمات المفردة)... معنى الكلمات يولد معنى النص، ولا يتطلب ذلك مواضعة إضافية جديدة بين الناس. ولهذا السبب، يمكن التوكيد على أن معنى النص معلل باللغة: حيث يمكن أن تتواجد مابين المعنى الداخلي والخارجي للعبارة علاقة سببية معلّلة، بينما مثل هذه العلاقة لا وجود لها في مابين الدال والمدلول. لكن، بأية سنن دقيقة يتم تحقيق السببية اللغوية للمعنى في النص، هذه مسألة يحلها علم اللغة، وهي تهم أيضاً وبلا نقاش، علم الأدب. لكن، على طريق طرحها الصحيح، فإن اللسانيات البنيوية لا تمتلك الوسائل لذلك، ولما كانت افتراضية بارت السيميولوجية لا تتبنى هذا التباين مابين النص والكلمة، فإن هذا يدفع حتماً إلى فكرة مواضعة النص الأدبي، ويفضي كذلك إلى التعسف الذاتي في تفسير النتاج الأدبي. أما التوكيد العكسي حول العلّة اللغوية للسياق، فإنه يأخذ بعين الاعتبار مضمونية الأدب... يعني موضوعيته.

هكذا، فإن المعنى الواقع خارج العبارة ليس اعتباطياً، وهو نتاج الدلالات الداخلية التي ينشأ عنها بناء على منطق لغوي داخلي ما. ولما كان الأمر كذلك، فإن افتراضية المنظومات الإشارية "الثانوية" تسقط، لأنها لا تثبت أمام وجهة النظر اللغوية ذاتها، التي تصدر عنها.

دعنا نتناسى، ولو للحظة واحدة، أن بارت قد أقام آراءه على هذا الخلل غير السليم إلى حد ما، ونفترض أن الفرضية السيميولوجية صحيحة، وننسى ما ذكرناه سابقاً. فما هي التوكيدات العلم أدبية التي يشيدها بارت انطلاقاً من أسس اللسانيات البنيوية؟...

II - العواقب النظرية العامة لافتراضية "منظومة العلامات الثانوية".

1 - الإشارات العلاماتية تستثني مسألة علم الأدب (حسب بارت). وهكذا، يحدد بارت نوعين من الدلالات في النص الأدبي: الدلالة الحقيقية والدلالة الضمنية. الدلالة الأولى -هي المعنى المباشر الذي ينتج عن اللغة الطبيعية: الموضوع أو الدلالة الاجتماعية والمعرفية. المعنى الحقيقي -حسب بارت- هو المعنى الأولي، وهو غير مقصور على النتاج الأدبي، وعليه فهو غير مهم لدارس الأدب. وعلى عكس ذلك فإن المعنى الضمني هو جوهر العمل، ويُنظر إليه كدال متكامل: وهذا المعنى هو المعنى الأدبي المميز والخاص. ولما كان هذا معنى ضمنياً فهو اعتباطي (لا ينبثق من طبيعة النص)، وعليه فإن النص يُترك للقارئ.

أما مسألة إدخال المعنى في النص، يعني مسألة الدلالة العلاماتية (العلاقة مابين الدال والمدلول)؛ فإنها تشكل -حسب رأي بارت- المسألة الأساسية في علم الأدب. كيف تتحقق الدلالة العلاماتية؟

أ) إحدى أهم أفكار بارت -تأكيده على أن النص الأدبي من حيث الجوهر متعدد المعاني، يعني أنه يخضع لشتى التأويلات المتباينة. ويفسر بارت ذلك بأن المعنى الخاص للنص "فارغ": "أستطيع القول إن الموضة والأدب هما منظومتان ساكنتان متماثلتان، يعني أنهما منظومتان لا تحضر وظيفتهما للإبلاغ عن معنى موضوعي محدد، يتواجد خارج أو أمام المنظومة نفسها، وإنما يحضر لإقامة التوازن الوظيفي والدلالة المتغيرة. ولما كانت الموضة ليست سوى ماجرى الحديث عنها، فإن المعنى الثانوي للأدب غير ثابت، "فارغ"، أيضاً، بغض النظر عن أن النص يعمل كدال لهذا المعنى "الفارغ". إن جوهر الموضة والأدب... في الدلالة العلاماتية، وليس في دلالتهما ذاتها".

هذه الفكرة حول تعدد المعاني تمت صياغتها بشكل دقيق في تعريف بارت للأدب كمنظومة علامات تمتلك معنى "سلبياً وإيجابياً في الوقت ذاته".

يقر بارت بأن هذا الوصف ينطبق على كل عمل أدبي، ويتجلى بوضوح

خاص في الرواية المعاصرة. ويلاحظ بارت بإعجاب عندما يتناول روايات روب غرييه -أن هذه الأعمال تكشف جوهر الأدب بشكل عام أكثر من أي شيء آخر، لأن المعنى فيها شكلي خالص.

يتطلب تعدد معاني الأدب وضع حد مابين علم الأدب والنقد الأدبي، ومابين النقد الأدبي والقراءة. وحسب بارت، فإن علم الأدب لا يهدف إلى..."تعليمنا ماهو المعنى الذي ينبغي أن نطرحه في العمل، لا يتعين على علم الأدب أن يطرح أو يكشف أي معنى مهما كان، وإنما مهمته وصف المنطق الذي ولّد الدلالة".

ويقول آخر: يبحث علم الأدب في الملابسات التي ولدت المعنى بشكل عام، وليس التأويل الملموس لهذا العمل. المهمة الأخيرة المذكورة يشتغل عليها النقد الأدبي، وهو ليس علماً وإنما ممارسة عملية. لكن، النقد الأدبي يظل دائماً وحيد الجانب، لأنه ينتقي من بين عدد كبير من الدلالات الممكنة معنى واحداً. إن إدراك تعدد دلالات العمل الملموس لا تعود للنقد، إنما للقارئ لأنها تتحقق بالقراءة.

عندما يكون معنى أي نتاج "فارغاً" دائماً، فمن الجلي أن القارئ يمنح تفسيره للعمل، مستخدماً في ذلك منظومة محددة من المفاهيم التي تشكل في كليتها شفرة ما، على سبيل المثال، يمكننا أن نفسر هذا النص حسب المشروع الثقافي/التاريخي، يعني نضعه في عداد مؤلفات العهود السابقة: في هذه الحالة، فإننا نستخدم أحد الشفرات "الثقافية" الممكنة.

لكن، يمكننا أن نقترب من هذا النص بشكل آخر، كأن نستخدم شفرة التحليل النفسي، ويمكننا استخدام شفرات أخرى كثيرة، وعندئذ نحصل على تفسيرات متباينة عديدة.

لكن، ماهو التفسير الأكثر صحة ودقة؟ حسب رأي بارت إن مثل التساؤل بلا معنى، ذلك لأن النص المتعدد الدلالات، طبقاً لتعريفه، يمكن أن يتقبل جميع هذه التفسيرات جيداً وبالتساوي. "وهكذا، في جميع الحالات فإن النوايا الموضوعية للنقد التي تبحث عن دلالة وحيدة تأتي مضمخة بحالة اعتسافية لكل منظومة لغوية".فالتأويلات لاتخضع للموضوعية ولا إلى الشمولية: إنها بكليتها نتاج الذات المؤولة، التي تشكل وعيها وتعزز نتيجة المواضعات الاجتماعية العديدة السابقة. "إنني لست ذاتاً بريئة تتواجد قبل النص وتتعامل وإياه كشيء يمن أن ينقى ويغربل،

أو كحيز خال ينبغي ملؤه. أنا الذي ألج النص الذي يشكل عدداً من النصوص الأخرى ذات الشفرات التي لا تنتهي... النص الذي تضيع بدايته"...

ب) على الرغم من أن بارت يعتبر جميع التأويلات صحيحة، إلا أنه يفضل بشكل ملحوظ التفسير القائم على التحليل النفسي للأدب: هذه هي أطروحته حول ميشليه وراسين. وهذا التفضيل يفسره بما يلي: مع أن جميع التأويلات ممكنة ومتكافئة، إلا أنها ليست جميعها متكافئة من حيث الجودة. وفي هذه الحالة فإن قيمة التأويلات المنفردة ليس في مدى صحتها (فهذه المسألة بالنسبة لبارت لا معنى لها)، وإنما في مدى تقبلها. "إن أهمية النقد... لا تكمن في كفاءته في كشف العمل المنظور، وإنما في قدرته على الإلمام به حسب الإمكان بشكل تام من خلال لغته الخاصة". "من الضروري دائماً اختيار النقد الشامل، الذي لايكون في حالة تمكنه من الإلمام بالجزء الأكبر من موضوعه".

ومن ثم يوضح بارت أن تناول ميشليه من جانب التحليل النفسي يتيح إدخال العناصر الأيديولوجية في إبداعه وتفسيرها، بينما النقد الأيديولوجي عاجز عن أن يبين للعالم، ولو جزئياً، تجارب ميشليه. وبكلمات أخرى فإن أفضل نقد هو النقد الشمولي.

دعنا ننظر في منهج بارت في التحليل النفسي. بهذا الخصوص، فإن أهم ملامح هذا النقد تتجلى في تأويل بارت لإبداع راسين. في العادة حينما يحاول أنصار منهج التحليل النفسي في النقد الأدبي تحليل النتاج الفني يلجؤون إلى قول شيء ما جوهري حول شخصية المؤلف: النص هنا هو نقطة الانطلاق، والهدف الأخير -معلومات عن المؤلف. وفي مواجهة مثل هذا النقد فإن منهج بارت في التحليل النفسي بنيوي: ففي هذه المقاربة ثمة علاقة ما مع النص تبقى قائمة، ويغيب الاهتمام بشخصية المؤلف. وبارت يحاول أن يكتشف في إبداع راسين شيئاً ما شبيهاً بـ "الأنثروبولوجيا الراسينية". وهذا التحليل يفترض هنا عدم الاقتراب من راسين مطلقاً، وإنما من أبطاله فقط: إنه لا يقيم علاقة وطيدة مابين المؤلف والنتاج أو العكس؛ الحديث يدور هنا حول اختلاف تحليل مغلق؛ إنني أضع نفسي داخل عالم راسين المأساوي، وأحاول أن أصور وأصف الناس الذين يسكنونه". ويعتقد بارت أن أساس العالم المأساوي يكمن في التجزيء بشكل عام."التجزيء هنا شكل خالص: والأهم ازدواجية الوظيفة، وليس مصطلحاتها. الإنسان عند راسين لا

ينشطر مابين الخير والشر، إنه مزدوج نسبياً، ومشكلاته تنتظم على مستوى البنية، وليس على مستوى القيم الإنسانية". طبعاً، إن الوظيفة الثنائية الشكلية الخالصة لا معنى لها: ومع ذلك يتحدث بارت عن معنى المصطلحات. وحسب رأيه فإن الصراع في تمثيليات راسين يتبدى فيما بين الأب والابن وليس بين الخير والشر، أو بين الشهوة والواجب كما يطرحه النقد البرجوازي التقليدي. وهكذا، فإن تأويل بارت القائم على هذه الموازنة ليس تأويلاً أخلاقياً مجرداً، وإنما هو تأويل نفسي/ تحليلي.

ويرى بارت أن تراجيديات راسين تتخندق في نطاق رواية واحدة: تمرد الابن على الأب.... ومعادل الأب –قرابة الدم أو الرب (وحسب رأي بارت فإن إله راسين.... إله العهد القديم –المنتقم الجبار).

ملاحظة: إن النقد الأدبي القائم على التحليل النفسي، بغض النظر عن كونه يمتلك بنية أم لا، يشكو من عجزعام: إنه ينظر إلى الإنسان كظاهرة بيولوجية لا عقلية، وليس كظاهرة اجتماعية عاقلة. ولهذا. فإن النقد الأدبي القائم على التحليل النفسي يقف دائماً في مواجهة مع علم الأدب الجدلي الموضوعي.

أود هنا أن أتوقف خصيصاً على مسألة ثانية مسّتها جزئياً مقاربة بارت التحليل/ نفسية. حسب رأي بارت فإن قيمة هذه المقاربة في كونها تمثل "النقد الشامل ذاته"، يعني أن التأويل النفسي/ التحليلي يمكن أن يشمل جميع التأويلات الاخرى –الأخلاقية، أو السوسيولوجية وغيرها. إن هذه التأكيدات خاطئة تماماً.

يتوصل بارت إلى هذه النتيجة لأنه يعتبر أن مفاهيم التحليل النفسي شكلية، يعني يمكن أن نطرح فيها شتى المضامين الملموسة والمختلفة. وبكلام مغاير، عندما يتحدث المحلل النفسي عن الأب لا يضع في هذه الكلمة المضمون الذي يضعه جميع الناس، وإنما يحتفظ بحقه في تسميته بأية أشياء أخرى ممكنة، انطلاقاً من سمة ما، غالباً ماتكون مصادفة، أن تتفق ومفهوم "الأب" بفضل مشابهة ما معروفة. بالنسبة لبارت كلمة الأب تعني "الوالد"، و"القرابة" و"السلطة"، و"الإله" و"الماضي"، وماشابه ذلك اعتماداً على السياق. وعليه، تكون جميع المفاهيم الأخرى في التحليل النفسي هشة: هذه المفاهيم تشكل في ذاتها مجازات اعتباطية، وليس معايير علمية صارمة. وبفضل مرونتها أو هشاشتها فإن إقامة أية تراكيب

معمارية أو بنيانية ممكنة الحدوث. ولهذا السبب، فإن النقد المدعّم بالتحليل النفسي، يبدو لبارت "نقداً زاخراً وكاملاً": إن هذا أكبر نقد اعتباطي. وهذا بحد ذاته ليس ميزة، وإنما هو خلل فادح.

ج) إن فكرة حيوية تعدد معاني النص تفترض إدراكاً خاصاً للعملية الإبداعية. وطبقاً لرأي بارت فإن من الخطأ أن نظن أن الكاتب ينطلق من أية فكرة فلسفية أو أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، يسعى من خلال وسائل الفن أن يجسدها في نتاجه. فإذا تنازعت الكاتب أية أفكار تمهيدية أولية، فإن عمله لن يكون متعدد المعاني. ولما كان بارت يعتبر العمل الفني متعدد المعاني، فإنه مضطر؛ انطلاقاً من منطقه الخاص هذا، أن يسلم بأن الكاتب يبدع بعماء وبدون قصد تمهيدي.

تتكون العملية الإبداعية -حسب بارت- من فعلين أساسيين: تفريد العالم إلى جزئيات (dàcoupage)، ودمج هذه الجزئيات (agencement) هذان الفعلان يدمغان العملية الإبداعية بشكل عام، وهذا ما يتجلى لدى الكتاب البنيويين (عند بوتور على سبيل المثال)، الذين يعتبرهم بارت المعيار الحقيقي في الأدب...

ولكن، إذا كانت آلية الكتابة بهذا الشكل، فإن إحدى مهمات دارس الأدب الأساسية -تحليل العمل المنظور انطلاقاً من عناصره المكوّنة، وتأويل المتغيرات الناتجة عن ذلك. هذا هو الهدف الذي يطرحه بارت أمامه عند تحليله لقصص بلزاك (سارازاين). "لا نية عندي لتقديم تأويل نقدي للنص أو تحليل هذا النص، هدفي -هو عرض مادة المعاني (المجزأة والمدرجة في نظام)، لعدد من النقاد: حسب أغراضهم السيكولوجية أو التحليل/ نفسية أو الثيمية أو التاريخية أو البنيوية. ومن ثم فإن أي ناقد، متى أراد أن يعرض رأيه، الذي يصدر نتيجة إصغائه وتأمله في أحد تأويلات النص فليعرضه، هدفي -هو طرح المسوّدة لحيز الكتابة".

وهكذا، فإن بارت لا يقترح تأويلاً محدداً لـ (سارازين)، وإنما يقصر رأيه على إبراز المادة الخام التي يمكن أن نستخرج منها عدداً من التأويلات المتباينة لهذا العمل، يعني أنه يريد أن يبين أن النص يتكون من كثير من الدلالات.

ملاحظة. ثمة شك واضح في مدى مصداقية آلية (التفرد +التجميع): فهذا الشرح للعملية الإبداعية يفترض أن المعنى يبرز بعد إيراد الدال. أما الحقيقة فهي تتلخص في عكس ذلك تماماً: فالتفريد والتجميع يتمان على أساس الفكرة المصاغة

مسبقاً بواسطة اللغة. من حيث الجوهر فإن هاتين العمليتين ليستا عمليتين مختلفتين، وإنما هي عملية واحدة تفترض وجود النص المدرك بشكل أساسي. فإذا تم تجزئة عناصر فارغة، فإن العملية تبقى فارغة في حالة التنظيم والتوصيف. فمن أين ينبع المعنى بعد ذلك؟ المسألة تتلخص في أن الأجزاء المذكورة، مهما كانت قبل تفريدها وإعادة تنظيمها، كانت زاخرة بالمعنى. وبكلام آخر أن الكاتب لا يركّب مقاطع لا دلالة لها: إنه ينطلق من فكرة محددة تتحقق في النتاج، وليس عكس ذلك -كما يؤكد بارت-...

ومع ذلك حتى لو ظهر أن بارت كان على حق، فإن التفريد والدمج هما عمليتان اعتباطيتان تماماً: هذا مايقوله بارت، إلا أنه يفضل أن لا يتعمق في مسألة قانونية هذه العمليات.

يكمن في أساس هذا الطرح إعادة تقييم خاطئة للدال وتجاهل المعنى: الحقيقة في واقع الأمر أن الدلالة في اللغة أولية، أما الوسيط المادي- فهو ثانوي.

د) تعددية المعاني لا تشكل -حسب رأي بارت- الجوهر الأساسي للأدب حسب، وإنما هي المعيار الوحيد لقيمة الأدب الجمالية. فكلما أمعن النص في الإعلان بوضوح أوفر عن تعدد معانيه، تكون شدة الإحساس الغامض لدى القارئ، في أنه يتعامل مع نص حقيقي أقوى وأشد. "من الواضح، أننا نمنح هذه الأيام النصف للجمالية، والنصف الآخر للاعتبار الأخلاقي للمنظومات المتعددة المعاني بشكل ظاهر، وذلك بقدر ما يقترب البحث الأدبي من حدود المعقولية -وفي النهاية، فإن شفافية الحالة الأدبية تصبح معيار القيمة. إن الأدب "الرديء"، -هو ذلك الأدب الذي يعبد وهم اكتمال المعنى، والأدب "الجيد"، على العكس من ذلك - هو ذلك الأدب الذي يصارع وبدون هوادة إغواء المعنى الواحد".

ومن جانب آخر، إذا كان النص متعدد المعاني، فإن القارئ ينتقي أحد دلالات النتاج الكثيرة الممكنة، ويصبح مبدعاً مشاركاً في النص، يعني أنه يشارك في إنجاز ما تركه الكاتب "مفتوحا"، غير مبلور أو مكتمل، متعدد المعاني. وعليه، كلما كان تعددمعاني النتاج ناصعاً، فإن القارئ يمتلك إمكانية أوسع في النجاح إبداعياً عند استيعاء النتاج واستكماله. إن مشاركة القارئ هذه في العمل الإبداعي تضطره إلى تقبل ذلك الإحساس الذي يسمى "اللذة الجمالية". أو :تعدد المعاني يهب المتعة للقارئ، وعلى العكس، فإن تأطير تعدد المعاني ليس سوى حجز لهذه المتعة. أن

أقصى مايسعى إليه الأدب... أن يجعل من القارئ مبدعاً للنص وليس مستهلكاً حسب.

هـ) إن الاعتراف بأن النص الأدبي متعدد المعاني في طبيعته يجر وراءه أثراً مهماً: لا يمكن أن يمتلك النص بنية، فهو لايمكن أن يكون شيئاً آخر سوى كونه غير متشكل أو متبلور من وجهة نظر البنيان المعماري."لا ينبغي أن يكون للنص المتعدد المعاني بنية سردية أو نحوية أو منطق للقص". >"كل عنصر يكتسي دلالة متوالية لا تتوقف، ولا يعود بنا في المحطة الأخيرة إلى أية بنية". وعليه، فإن بارت "يهدم البناء"، لدى تحليله لقصة "سارازين"، ويحوله إلى خليط غير متشكل من الوحدات النصية المصغرة -والعملية هذه لا تصبو إلى "إضفاء صورة داخلية على النص، وإنما هي عبارة عن تجزيء الحدث إلى أشتات تكوّن القراءة".

هذه المقاربة – حسب بارت – مقاربة دقيقة لأن القصة المنظورة عبارة عن "مجرّة من الدالات"، وهكذا، إذا كان النص يحتضن عدداً كثيراً من الدلالات، فإنه يمتلك عدداً هائلاً من البنى. ولما كان المعنى يولّد البنية (فإن البنية من جانبها تولد النص)، والقارئ لا يضفي إلى النص المعنى حسب رؤيته فقط، وإنما يصنعه كما يشاء.

إن مقولة غياب البنية الكامنة في النص الأدبي قد تمت صياغتها بشكل واضح في أعمال بارت المتأخرة، في "S/Z" وجزئياً في "مقالات نقدية"، على سبيل المثال، لكن هذه المقولة لم تكن غائبة تماماً في دراسات بارت لعلم الأدب. ويمكن البحث عن جذورها في الفكرة القائلة بأن أي معنى هو معنى غير معلل أو متواضع عليه، ولا يمكن أن يكون له أي "أثر" في اللغة أو الأدب. هذه الفكرة هي إحدى أفكار بارت الأساسية، التي تم طرحها في بواكير أعمال بارت. إن مقولة بارت حول عدم تشكل أو تبلور النص الأدبي هي حصيلة متأخرة نبعت من بداية فكرة المواضعة الأدبية.

وبهذا يدفع بارت الشكلانية إلى مأزق يوردها إلى العبث. وبارت نفسه يحتل في ذلك موقعاً قاتلاً... ومع كل هذا، فإن بارت في أعماله السابقة ("حول راسين"، والمقالة البرامجية "مدخل في التحليل البنيوي")، يفترض أن النص الأدبي مبنين. ويؤكد بارت في "مدخل في التحليل البنيوي للقصة". على ضرورة دراسة "النحو السردي"، كمهمة نوعية لعلم الأدب، ويصل به الأمر إلى أن يقترح حلاً لهذه

المشكلة، يمثل، من حيث الجوهر، شكلنة لإنجازات فلاديمير بروب(1)، وحسب رأي بارت فإن هذا "النحو السردي" ليس ألسنياً، وإنما هو منطقي. وبقول آخر، فإن بارت في أعماله الأولى يترك مجالاً للقول بأن المعنى الحقيقي للنص (يعني الحبكة) متبنين، وعليه، فهو وحيد المعنى؛ أما تعددية المعاني فتنتمي إلى المعنى الضمني أو المضمر فقط. ولكن، كما قلنا سابقاً، فإن بارت يبتعد في أعماله المتأخرة عن وجهة النظر الجزئية هذه، ويصل إلى نتيجة مفادها التعدد المطلق لمعاني النص وعدم بنائيته.

2) *نقد فهم بارت لمواضعة النص الأدبي. في الملاحظات حول بعض فقرات الجزء السابق طرحت بعض الاعتراضات النقدية على بارت في المسائل الجزئية. وسأسعى الآن إلى كشف أكثر اللحظات خطراً في رؤيته الفكرية.*

أ) فكرة مواضعة النص الأدبي - هي مسلمة مثالية لا أدرية. لقد ذكرت أن فكرة تعددية معاني النص الأدبي هي محصلة التسليم بأن معنى الأدب تواضعي. وهذا التسليم بدوره، يخفي توكيداً مهما لم يعبّر عنه بوضوح تام، وهو أن مضمون النتاج الأدبي ليس انعكاساً للواقع الموضوعي، وإنما هو بنية فكرية تقويمية للذات -القارئ حقاً، إذا صح لنا عزو أي معنى لهذا النص ضمن أساس متكافئ، فهذا يعني إما أن النص ليس له أي معنى موضوعي (يعني لا يعكس العالم الموضوعي)، أو أننا لسنا في حالة تخوّلنا بالحديث عن مدى مصداقية هذا الانعكاس (إذا افترضنا وجوده). في الحالة الأولى فإن فكرة المواضعة تنبعث من مسلمة مثالية/ ذاتية، أما في الحالة الثانية فإنها تنبني على افتراض لا أدريّ. وفي كلا الحالتين فإن فكرة مواضعة النص الأدبي تنفي أن النص في جوهره هومعرفة الواقع فنياً. فإذا أنت في لحظة ما وافقت علىمثل هذا التوكيد، فإنك تصل إلى نتيجة مفادها أن الأساس في النتاج الأدبي ليس الدلالة المعرفية/ الاجتماعية... عندئذ يكون الهدف الرئيس لـلأدب هو إدراك جوهره الإشاري الخاص، يعني انعكاس نفسه لنفسه. ويتبدى هذا واضحاً بشكل خاص في علاقة بارت بمفهوم "الواقعية"، فبعد أن "أثبت" بارت أن الواقعية وهم، استخلص قائلاً: "في علاقة الأشياء ببعضها فإن الأدب لا واقعي في جوهره العميق". الأدب -ليس مرتبطاً بالراهن، أو الأصح، إنه ليس نسخة مماثلة للواقع، إنه عكس ذلك، إنه وعي عدم راهنية اللغة. وعليه، فإن "واقعية" الأدب ذاتها هي التي تعي بأنها لغة قبل كل

شيء... الواقعية في هذه الحالة لا ينبغي تسميتها نسخاً للواقع، وإنما هي وعي اللغة: حينئذ لا يكون النتاج الذي "يعكس" الواقع أكثر "واقعية"، من ذلك العالم الذي يمتلك مضموناً (مضمون غريب عن بنيته، يعني جوهره)، يمكنه دراسة الجوهر اللاحقيقي العميق للغة".

لكن، إذا كان جوهر الأدب هكذا، فإن مهمة النقد ليست البحث في النص عن تصوير الواقع الموضوعي وانعكاسه، وإنما البحث عن المصداقية النسبية لهذا الانعكاس؛ النقد، حسب بارت، ينبغي أن يكون نشاطاً شكلياً (بالمعنى المنطقي للكلمة)، يعني ينبغي أن يدرس الطابع الإشاري للأدب...

وهكذا، فإن فكرة تعددية المعنى ومواضعته مزدوجة: إنها تختزل في أساسها تصوراً محدداً عن جوهر الأدب، وهو تصور مثبّت بشكل مثالي. وبغض النظر عن الحوار المفتوح المميز الذي يخوضه بارت مع الأكاديمية التقليدية في علم الأدب، إلا أنه في واقع الأمر يقف في مواجهة المفهوم المادي العلمي للأدب، لاسيما الماركسي (وهو المبادأة العلمية الوحيدة في مواجهة علم الأدب البرجوازي).

ب) عندما حاولت تتبع منطق أفكار بارت في بداية هذه الدراسة كشفت عن الأسس الألسنية لنظريته. وهكذا، يبدو واضحاً مما ذكر أعلاه أن نقطة انطلاق آراء بارت ليست حول علم اللغة، وإنما هي فهم أيديولوجي تمهيدي للأدب المؤسس سلفاً (a'posteriori) بواسطة بعض التوكيدات البنيوية في علم اللغة، وهذه التوكيدات نفسها موضع جدل كبير. بنيوية بارت -ليست بنيوية علم اللغة، إنها أقرب ما تكون إلى معارضة علم اللغة، لأن بارت، وهو ينطلق من تصورات تبسيطية/ مبتذلة عن اللغة يضع علامة مساواة مابين اللغة والأدب والموضة وإشارات المرور. وبعد هدم الأوهام المؤشرة إلى أن بارت يبني نظرياته على منجزات علم اللسانيات (الألسنية) الحديث، يبدوجلياً أن بنيويته ليست سوى أحد. التجسيدات العديدة للأيديولوجية البرجوازية المعاصرة. ولكن لا أريد أن أتوقف هنا على هذا الجانب من البنيوية، لأنه جرت إضاءة هذه الموضوعة جيداً من قبل مؤلفين آخرين كثيرين.

***

1 - الوحدات السردية لدى بروب ("مورفولوجيا الحكاية")، مشحونة بالمضامين، أما الوحدات اللاشكلية فهي تعود فقط إلى المعايير الملموسة المطبقة على القصص - الحكايات الشعبية الروسية.

2 ـ خصص بارت لهذا الجدال كتابة "النقد والحقيقة"، وفيه يعارض المنهج السيكولوجي/الذاتي في علم الأدب.

□□□

الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية

نورمان فيركلو

■ ت: رشا عبد القادر ■

* تقدّم هذه الدراسة صورة عامة عن الحيّز الذي تحتله اللغة في المجتمع. وهي صورة تحتاج إلى المزيد من التحديد و التفصيل، الأمر الذي يقتضيه مناقشة العلاقة بين اللغة والسلطة، واللغة والأيديولوجيا، وهذه هي العناصر الأساسية التي تنطوي عليها رؤيتي لحيّز اللغة في المجتمع، حيث أرى أن اللغة متورطة تورطاً عميقاً مع السلطة، و تخوض صراعاً من أجلها، ويتمّ لها هذا من خلال خصائصها الأيديولوجية.

أما الموضوعات الرئيسة في هذه الدراسة فهي التالية:

* اللغة والخطاب، فما تحتاجه الدراسة اللغوية النقدية هي تصور اللغة بوصفها خطاباً، حيث تبرز اللغة على أنها ممارسة اجتماعية تحدّدها البنى الاجتماعية.

* الخطاب وأنظمة الخطاب، حيث يتحدّد الخطاب الفعلي بـ أنظمة الخطاب المؤسَّسَة اجتماعياً، هي مجموعة من الأعراف المقترنة بالمؤسسات الاجتماعية.

* الطبقة والسلطة في المجتمع الرأسمالي، إذْ تعمل علاقات السلطة في المؤسسات الاجتماعية وفي المجتمع ككل على إضفاء صبغة أيديولوجية تصبغ بها أنظمة الخطاب.

* جدلية البُنى والممارسة، فالخطاب الذي تحدّده البُنى الاجتماعية يعود

ليمارس آثاره ومفاعيله على هذه البنى، وبذا يسهم في كل من الثبات والتغيّر الاجتماعيين.

مثال:

لقد سبق لي القول إنني سأكرسّ هذه الدراسة لمناقشة اللغة والمجتمع بصورة عامة نسبياً، وهي صورة تنأى بدراستنا هذه عن الوضوح والإبانة. ولذا قد يكون من المفيد أن نستعين بمثال ملموسٍ يوفر لنا نوعاً من الإيضاح الأولي لبعض الموضوعات الرئيسة التي يمكن أن نرجع إليها لاحقاً.

هذا المثال جزء من استجواب في مركز للشرطة، يشتمل على شاهدة شَهدَت سطوّاً مسلحاً ورجل شرطة راح يحثها على تقديم المزيد من المعلومات. ونحن هنا أمام شاهدة هزّها ما رأته، وشرطي يسألها عما حدث وهو يدوّن المعلومات التي ينتزعها:

1- الشرطي: هل رأيت من كان في السيارة؟
2- الشاهدة: أجل، رأيت وجهه.
3- الشرطي: وكم تقدرين عمره؟
4- الشاهدة: حوالي 45 سنة. كان يلبس...
5- الشرطي: وكم طوله؟
6- الشاهدة: ستة أقدام.
7- الشرطي: ستة أقدام. وشَعْره؟
8- الشاهدة: غامق ومجعّد. هل سيطول هذا؟ عليّ أن أحضر الأطفال من المدرسة.
9- الشرطي: لا، لن يطول كثيراً. ماذا عن ملابسه؟
10- الشاهدة: بدا وضيعاً بعض الشيء. سروال أزرق، و... أسود
11- الشرطي: جينز؟
12- الشاهدة: أجل.

كيف لنا أن نصف العلاقة بين رجل الشرطة الذي يجري الاستجواب وبين الشاهدة في مثالنا السابق، وكيف يعبّر ما قيل عن هذه العلاقة؟

إن العلاقة السابقة هي علاقة لا تكافؤ فيها، حيث يُحكِم رجل الشرطة قبضته

على المنحى الذي يتقدم فيه الاستجواب وعلى إسهام الشاهدة فيه، ولا يكلّف نفسه مشقة أن يسبغ شيئاً من اللطافة على أسئلته، وهي أسئلة ربما كانت تسبب ألماً بالغاً لشخص شهد لتوه جريمة نكراء. فسؤال الشرطي الأول كان من الممكن أن يطرح في صيغة مُلطفة، كأن يسألها: [هل أتيحت لكِ الفرصة لرؤية من كان في السيارة بصورة واضحة؟] بدلاً عن تلك الصيغة المباشرة المكشوفة التي جرت فيها على لسانه. وفي بعض الحالات اختصرت الأسئلة إلى كلمات أو عبارات مقتضبة، مثل [وشعره؟] في السؤال السابع، و [كم طوله؟] في السؤال الخامس. ومثل هذه الأسئلة المقتضبة هي أسئلة نمطية لدى قيام شخص بملء استمارة بدل شخص آخر، شأن رجل الشرطة هنا. واللافت أن طبيعة الموقف الحساسة لم تدفع الشرطي إلى تجاوز السنن المتبعة في ملء الاستمارة. ومما يثير الانتباه أيضاً أنّ ليس ثمّة إقرار بالمعلومات التي توردها الشاهدة أو مصادقة عليها، بل إننا لا نجد ما يعبر عن الامتنان لهذه المعلومات. وهنالك سمة أخرى هي الطريقة التي يتثبّت بها المستجوب مما قالته الشاهدة في السؤال السابع. ونلاحظ أخيراً تلك الكيفية التي تمارَس بها السيطرة على مساهمة الشاهدة في السؤال الخامس والحادي عشر، وكذلك في السؤال التاسع حيث يقدّم رجل الشرطة جواباً مقتضباً ردّاً على سؤال الشاهدة عن المدّة التي سيستغرقها الاستجواب، دون أنْ يكترث لمشكلتها، حيث يطرح مباشرة سؤالاً آخر موصداً الباب أمام استفسارها.

أيمكن القول إن هذه الخصائص هي خصائص اعتباطية؟... بمعنى ما، أجل إنها كذلك، حيث يمكن لهذه الخصائص أن تتباين، بَيْد أنها، بمعنى آخر، ليست اعتباطية البتة؛ فهذه الخصائص تتحَدّد بالشروط الاجتماعية، لا سيّما بطبيعة العلاقة بين الشرطة وأفراد "الشعب" في مجتمعنا، والحق أنها شقّ من تلك العلاقة. فلو خضعت هذه العلاقة لتغيرات دراماتيكية؛ كأن تنتخب الجماعات المحلية أفراداً منها ليعملوا ضباطاً في الشرطة لمدة ثلاث سنوات يمكن عزلهم بعدها، لكان من المؤكد تماماً أنّ يعتري التغير أيضاً خطاب الشرطة/ "الشعب". وهذا يلقي الضوء على واحد من الآراء الرئيسة التي أدافع عنها في هذه الدراسة وهو أن الشروط الاجتماعية تحدّد خصائص الخطاب.

أما الرأي الآخر الذي أدافع عنه، فهو أنه يتعين علينا أن نعنى بسيرورات إنتاج النصوص وتأويلها وبالكيفية التي يصوغ بها المجتمع هذه السيرورات

المعرفية ومدى صلة هذه الأخيرة، ليس مع النصوص فحسب، بل مع الأعراف الاجتماعية أيضاً. لننظر مثلاً كيف تفسر الشاهدة غياب مصادقة رجل الشرطة على المعلومات التي تزوده بها. فلو صدر شيء ما مشابه في حديث ودي لاعتبره المشاركون في هذا الحديث كغياب فعلي ومشكلة، أو ربما كدليل على عدم التصديق أو الارتباك، ويتوقع المرء أنْ يرى ميزات هذا الغياب الإشكال وقد تبدّت في السمات الشكلية للنص (على هيئة: "وُجُومٍ حَرِجٍ" أو أمَارَات تَرَدّدٍ). أما في استجواب يجري في مركز الشرطة فلا ينتظر المرء الإقرار بشهادته، ولذا لا يعتبر غياب هذا الإقرار بمثابة مشكلة بالنسبة لامرئ تآلف مع أعراف استجواباتٍ من هذا القبيل. وهذا ما تبدو عليه الحالة حقاً مع الشاهدة. فهذا المثال يوضح أن الطريقة التي يؤوّل بها الناس سمات النصوص تتوقف على الأعراف الاجتماعية، وتتوقف، بمزيد من التحديد، على أعراف الخطاب التي يفترضون أنهم يتبنونها.

غير أنني لا أقتصر في هذه الدراسة على إبراز الكيفية التي يحدّد بها المجتمع استعمالنا للغة، بل أتناول أيضاً الكيفية التي يتحدّد بها المجتمع من خلال اللغة. وهكذا يتمنى المرء، مثلاً، أن يعرف إلى أيّ مدىً يشغل أفراد "الجمهور" المواقع المكرّسة لهم في نظام الخطاب القمعي بصورة سلبية دون مقاومة. والحق أن الشاهدة في مثالنا تبدو مُنصاعة تماماً. وبقدر الإذعان الذي يبديه الناس في شَغْلِهم مثل هذه المواقع فإنهم يوطّدون من خلال استعمالهم اللغة العلاقات الاجتماعية التي تُحدّد تلك المواقع. وبالعكس، بقدر ما تقاوم الأعراف السائدة ويطعن فيها فإنّ استعمال اللغة يمكن أنْ يُسْهم في تغيير العلاقات الاجتماعية.

حين ننظر في الأمثلة التي يمكن للناس فيها تأويل سمة من سمات الخطاب تأويلات متباينة اعتماداً على الأعراف الاجتماعية التي يمارسونها، كمثل تفسير الشاهدة لعدم الإقرار بشهادتها، فإننا نتساءل هل بوسع الناس مناوأة منظومة معينة من الأعراف بالإلحاح على تأويل تلك السمات وفقاً لمنظومة أخرى؟ ماذا لو حاولنا إعادة كتابة النص بعد أن نضع الشاهدة في موقع المناوئ للأعراف التي يعْمَل بها الشرطي، وخاصة فيما يتعلق بعدم الإقرار بالمعلومات التي توردها.

اللغة والخطاب:

ما أحاول أن أبيّنه هنا هو أن تصور اللغة الذي نحتاجه في الدراسة اللغوية

النقدية هو تصورها على أنها خطاب؛ أي بوصفها شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية. والحال أنّ مصطلح اللغة قدا ستخدم بمعانٍ متباينة عدّة، من بينها المعنيين اللذين فرّقت الألسُنيّة بينهما تفريقاً معيارياً، وهما اللسان والكلام، وهما معنيان لا يكافئ أيّ منهما ما نعنيه الخطاب، ولكن تناولهما قد يساعد في استجلاء بعض التصورات الخاصة باللغة، وما يختلف به الخطاب عن هذه التصورات.

اللغة والكلام:

لقد أضفى كتابُ اللغوي السويسري فرديناند دو سوسير شهرةً على التمييز بين الكلام واللسان. وما سأشير إليه هو الكيفيّة التي أُوّل بها دو سوسير بوجه عام؛ فأفكاره أقلّ وضوحاً وأقلّ بساطة مما قد توحي به تلك التأويلات، وربما يعود ذلك إلى أن الطبعات المنشورة من كتابه قد جُمِعت بعد موته.

لقد رأى سوسير إلى اللسان بوصفه نظاماً أو سنّة (كوداً) سابقة على الاستعمال الفعلي للغة، وهو نظام يسري على سائر أفراد الجماعة اللغويّة، وهو الجانب الاجتماعي من اللغة بخلاف الكلام الذي يمثل الجانب الفردي منها.

فـ الكلام، أي ما يُنطق أو يُكتب فعلياً، يتحدّد، بالنسبة لـ سوسير، بالخيارات الفردية وحدها، دون الاجتماعية. والألسنيّة، وفقاً لسوسير، معنيّة أوّلاً بـ اللسان لا بـ الكلام.

لم يكن غائباً عن سوسير ما يتميّز به الاستعمال اللغوي (الكلام) من تنوع لغوي واسع، غير أن الأهمية التي أسبغتها اللسانيات الاجتماعية الحديثة على هذا التنوع هي التي فعلت ما فعلت من تقويض لتصور الكلام لدى سوسير. فقد أظهرت اللسانيات الاجتماعية أن هذا التنوع ليس نتاجاً للاختيارات الفردية، كما رأى سوسير، بل نتاجاً للتمييز الاجتماعي؛ فاللغة تتنوّع بتنوع الهويات الاجتماعية الخاصة بالبشر في تفاعلاتهم، وبتنوع غاياتهم المحدّدة اجتماعياً، ومحيطهم الاجتماعي.. الخ، الأمر الذي يجعل تصوُّر سوسير الفَرْداني لـ الكلام تصوراً قاصراً، ويدفعني إلى إيثار مصطلح الخطاب ملتزماً برأي مفاده أنّ استعمال اللغة يحدّده المجتمع.

لكنْ، ماذا عن اللسان، رأى سوسير إلى اللسان بوصفه شيئاً موحّداً، مُتجانساً

يشمل المجتمع برمته. فهل ثمّة "لغة" بهذا المعنى الموحّد المتجانس؟ لا شك في أنّ عدداً كبيراً من الناس يتكلمون ويتصرّفون وكأنّ ثمة شيئاً من هذا القبيل؛ فعبارة "اللغة الإنكليزية"، أو "الإنكليزية"، لا تشكل مشكلة بالنسبة لأيٍّ منّا، وهناك جيش من المتخصصين الذين يُدرِّسون "الإنكليزية"، ويُلقون المحاضرات عن "الإنكليزية"، ويضعون لها القواعد والمعاجم، و هو ما يسري أيضاً على اللغة "الألمانية"، أو "الروسية"، أو "الفرنسية"... الخ.

وثمة منْ عرّف اللغة تعريفاً فَكِهاً بأنّها "لهجة ذات جيش وأسطول"، إلاّ أنّ هذه الفكاهة تنطوي على الجدّ. فالجيوش والأساطيل الحديثة مِيْزَةٌ للدولة القومية، وكذلك التوْحيد الألسني أو إضفاء الطابع الرسمي والمعياري على اللغة التي تتكلمها مناطقٍ واسعة محدَّدة سياسياً مما يجعل الكلام على "الإنكليزية" أو "الألمانية" أمراً ذا معنى.

فعندما يتكلم الناس على "الإنكليزية" في بريطانيا مثلاً، يكون المقصود هو "الإنكليزية الرسميّة" البريطانية، أي ذلك الضرْب الرسمي المعياري من الإنكليزية البريطانية. وانتشار هذا الضرب الرسمي المعياري في سائر الميادين العامة المهمة ومكانته المرموقة بين غالبية السكان هو إنجاز حققه إضفاء الطابع الرسمي المعياري بوصفه جزءاً من سيرورة التوحيد الاقتصادي والسياسي والثقافي لبريطانيا الحديثة. ومن هذا المنظور تظهر "الإنكليزية" وسائر "اللغات" الأخرى بوصفها نتاجاً للشروط الاجتماعية الخاصة بحقبة تاريخية معينة.

غير أن مفهوم اللسان لدى سوسير لا يتسم بأيّة خصوصية تاريخية؛ كما لو أنّ الجماعات اللغوية كلها أيّاً كانت شروطها الاجتماعية تملك ألسنتها، وامتلاك لسان بالنسبة لسوسير هو شرط لامتلاك لغة. بل إنّ سوسير يفترض أنّ الأفراد في الجماعة اللغوية لديهم فرصاً متكافئة في الوصول إلى لسان هذه الجماعة والتمكّن منه. و الحال أنّ فرص الوصول والتمكّن من اللغات الرسمية ليست متكافئة.

واللافت في مفهوم اللسان السوسيري، وفي الاستعمالات المُمَاثلة لمفهوم اللغة لدى الألسنيين الناطقين بالإنكليزية، هو ذلك التشابه الذي يبديه مع البلاغة التي يُقدَّم بها إضفاء الطابع الرسمي والمعياري على اللغة. فالانتشار الفعلي للغة الرسميّة بين السكان وفي ميادين استعمالها يشكل واحداً من أوجه إضفاء الطابع الرسمي المعياري؛ أمّا المزاعم البلاغية التي تطلق دفاعاً عن اللغة الرسميّة؛ حيث يقال إنها

لغة الناس جميعاً وإن ما من شخص إلاّ ويتداولها وينظر إليها بإجلال... الخ، فيشكل وجهاً ثانياً. وما ترمي إليه مثل هذه المزاعم هو أن تحيل اللغات الرسمية إلى لغات قومية أسطورية. فمن بين الضرورات السياسية لبناء الدولة القومية وترسيخها حيازة مؤسساتها الموحّدة على المشروعيّة بين جمهور الناس، وغالباً ما يقتضي كسب المشْروعيّة هذا مثل هذه البلاغات. لست ألمح هنا إلى أنّ سوسير والألسنيين الآخرين شرعوا عمداً في إعادة إنتاج أسطورة ذات دوافع سياسية في نظريتهم الألسنية. ولكنْ، هل هي مصادفة أن انبعاث مفهوم اللسان قد برز إبّان عهدٍ بلغت فيه أسطورة اللغة القومية أوْجها، مع مُنقلب القرن العشرين؟

والسؤال الآن هو ما علاقة كل هذا بعزمي على التركيز على مفهوم الخطاب. الحق أنّ هذه العلاقة تنبع من أنني أرفض ذلك التركيز السوسيري على اللغة بوصفها نقيضاً للاستعمال اللغوي؛ كما تنبع أيضاً من أنني أرفض ذلك التصوّر الفرْداني عن الاستعمال اللغوي الذي ينطوي عليه مفهوم الكلام. وأنا أرى أن الإلحاح ينبغي أن يكون على الاستعمال اللغوي؛ شريطة أن يفهم هذا الاستعمال اللغوي بوصفه محدداً اجتماعياً، أي بوصفه خطاباً بيد أن هنالك شقاً من التمييز السوسيري بين اللسان والكلام هو تمييز عام بين الأعراف الاجتماعية الضمنية وبين الاستعمال الفعلي وهو تمييز سوف أبقي عليه إنما بتعابير مختلفة. فأنا لا أفترض (كما يفترض اللسان) أن الأعراف موحدة ومتجانسة؛ بل أرى، على العكس، أنها تتميز بالتنوع وبالصراع من أجل السلطة. والحق أن اتساع مدى التجانس؛ كما هو الأمر بالنسبة لإضفاء الطابع الرسمي المعياري، هو أمر يفرضه أولئك الذين يمسكون بزمام السلطة.

الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية

قلت إنني أرى إلى اللغة بوصفها خطاباً؛ أي بوصفها "شكلاً من أشكال الممارسة الاجتماعية"، فما معنى هذا؟ يعني هذا أولاً أن اللغة جزء من المجتمع، وليست خارجه بأي حال من الأحوال. ويعني ثانياً، أن اللغة سيرورة اجتماعية. وثالثاً، أن اللغة سيرورة مشروطة اجتماعياً؛ أي مشروطة بالجوانب غير اللغوية من المجتمع. وسوف أناقش هذه المعاني تباعاً.

من الشائع أن نجد في المقررات التي تتناول اللغة فصولاً عن العلاقة بين

اللغة والمجتمع، وكأنهما كيانان مستقلان حدث أن ارتباطا مصادفة. والحال أن ليس ثمة علاقة خارجية بين اللغة والمجتمع، بل علاقة داخلية جدلية فاللغة جزء من المجتمع؛ بمعنى أن الظواهر اللغوية هي ظواهر اجتماعية من طراز خاص، والظواهر الاجتماعية هي (جزئياً) ظواهر لغوية.

فالظواهر اللغوية ظواهر اجتماعية من حيث أنه كلما نطق الناس أو أنصتوا أو كتبوا أو قرؤوا فهم يفعلون ذلك بطرائق تتحدد اجتماعياً ولها آثارها الاجتماعية. وحتى عندما يعي الناس فرديتهم ويحسبون أنهم في منأى عن المفاعيل الاجتماعية، "في كنف الأسرة" مثلاً، فإنهم، على الرغم من ذلك، يستعملون اللغة بطرائق تخضع للأعراف الاجتماعية. كما أن طرق استعمالهم اللغة في أكثر لقاءاتهم حميمية وخصوصية لا تتحدد اجتماعياً من خلال علاقات الأسرة الاجتماعية فحسب، بل لها آثارها الاجتماعية من حيث ترسيخ هذه العلاقات أو تغييرها فعلاً.

والظواهر الاجتماعية، من جهة أخرى، هي ظواهر لغوية بمعنى أن النشاط اللغوي الذي يجري في السياق الاجتماعي (شأن كل نشاط لغوي) ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات الاجتماعية أو تعبيراً عنها، بل هو جزء من هذه السيرورات والممارسات. فالخلاف، مثلاً، على معنى التعابير السياسية هو مظهر مألوف ودائم في السياسة. ويختلف الناس أحياناً حول معاني مصطلحات مثل الديموقراطية والتأميم والإمبريالية والاشتراكية و التحرير والإرهاب. وغالباً ما يستعملون الكلمات بمعان تتباين أو تتعارض إلى هذا الحد أو ذاك مع ما يرمون إليه. ومن السهولة أن نجد أمثلة على ذلك في الحوارات بين قادة الأحزاب السياسية، أو بين دولة عظمى وأخرى.

وتعتبر مثل هذه الخلافات في بعض الأحيان مجرد خطوة تمهيدية للسيرورات أو الممارسات السياسية كما تعتبر في أحيان أخرى نتيجة لها. أما بالنسبة لي فهي ليست كذلك؛ إنها السياسة، فالسياسة تكمن جزئياً في هذه الخلافات و في الصراعات التي تظهر في اللغة وعلى اللغة.

بيد أن الأمر ليس مجرد علاقة تناظر "بين" اللغة والمجتمع بوصفهما وجهين متكافئين لكل فرد. فالكل هو المجتمع، واللغة جديلة من جدائل الاجتماعي؛ وفي حين أن الظواهر اللغوية هي ظواهر اجتماعية، فإن الظواهر الاجتماعية ليست ظواهر لغوية تماماً؛ وإنْ تكن هذه الظواهر (كظاهرة الإنتاج الاقتصادي، مثلاً)

تمتلك بوجه عام عنصراً لغوياً أساسياً كثيراً ما قلّل من شأنه.

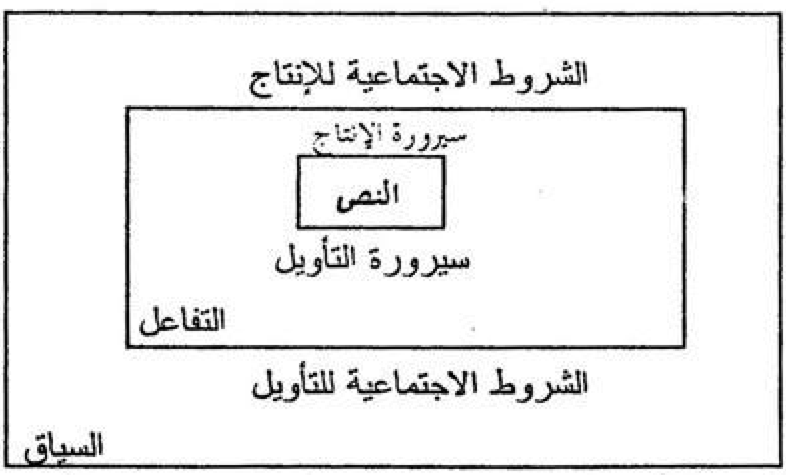
لنلتفت الآن إلى المعنى الثاني حيث تعتبر اللغة ممارسة اجتماعية؛ أي سيرورة اجتماعية، ونتناوله من خلال النظر في ما يميّز بين الخطاب والنص. ومصطلح النص هو مصطلح سأتكئ عليه كثيراً، شأن اللغوي مايكل هاليدي، للدلالة على النصوص المكتوبة و "النصوص المنطوقة"؛ والنص المنطوق هو ببساطة ما يُقال في قطعة من خطاب منطوق، غير أنّي سوف أستخدمه بوجه عام للتدليل على التمثيل الكتابي لِمَا يُقال.

والنص نتاجٌ وليس سيرورة؛ بمعنى أنه نتاجٌ لسيرورة إنتاج النص. أما مصطلح الخطاب فأستخدمه للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يشكل النص سوى جزء منها. فسيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل، بالإضافة إلى النص، على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجاً لها، وعلى سيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها. وهذا ما يجعل تحليل النص جزءاً واحداً فحسب من تحليل الخطاب الذي يشتمل أيضاً على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية. فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثاراً لسيرورة الإنتاج، من جهة، ومُشعِراتٍ في سيرورة التأويل، من جهة أخرى. ولسيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة مما أدعوه "موارد أعضاء المجتمع" القائمة في رؤوسهم ويعتمدون عليها في إنتاج النصوص أو تأويلها؛ ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الاجتماعي اللذين يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم وهلمجرا.

غير أن تناول سيرورتي الإنتاج والتأويل لا يمكن أن يكون كاملاً إذا ما تجاهل الكيفية التي تتحدّد بها هاتان السيرورتان اجتماعياً، وهذا ما يصل بنا إلى المعنى الثالث الذي تنطوي عليه رؤية اللغة بوصفها ممارسة اجتماعية؛ أي بوصفها مشروطة بالجوانب الأخرى، غير اللغوية، من المجتمع. إن "موارد الأعضاء" التي يعتمد عليها الناس في إنتاج النصوص وتأويلها هي موارد معرفية بمعنى أنها قائمة في أذهان الناس، بيد أنها موارد اجتماعية أيضاً من حيث أن لها جذور اجتماعية؛ فهي تتولّد اجتماعياً، وتتوقف طبيعتها على العلاقات والصراعات الاجتماعية التي تولّدها فضلاً عن أنها تتوزّع وتنقل اجتماعياً بشكل غير متكافئ.

والحال أن الناس يُذَوِّتون ما يُنتج اجتماعياً ويوضع في متناولهم، ويستعملون "موارد الأعضاء" المُذوتة هذه كيما ينخرطوا في ممارساتهم الاجتماعية، بما فيها الخطاب. وهذا ما يمنح القوى التي تصوغ المجتمعات موطئ قدم هام وحيويّ في النفس الفردية، مع أنّ فاعليّة موطئ القدم هذا تعتمد على احتِجابه عموماً. وعلاوة على هذا، فإنّ التحديد الاجتماعي لا يطال طبيعة هذه الموارد المعرفية فحسب، بل يطال شروط استعمالها أيضاً. ومثال على ذلك أنّ الاستراتيجيات المعرفية التي يتوقعها المرء عادة ما تتباين لدى قراءة قصيدة عنها لدى قراءة مجلة إعلانات. ومن المهم أن تؤخذ مثل هذه التباينات بعين الاعتبار حينما يُحلّل الخطاب من منظور نقدي.

يشتمل الخطاب، إذن، على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها بـ شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية. وعلاوة على ذلك، فإنّ هذه الشروط الاجتماعية ترتبط مع ثلاثة "مستويات" متباينة من التنظيم الاجتماعي؛ هي مستوى الموقع الاجتماعي، أو المحيط الاجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب؛ ومستوى المؤسسة الاجتماعية التي تشكل منبتاً واسعاً للخطاب؛ ومستوى المجتمع ككلّ. ما أقترحه، بإيجاز، هو أن هذه الشروط الاجتماعية تصوغ "موارد الأعضاء" التي يستخدمها الناس في الإنتاج والتأويل، والتي تصوغ بدورها الكيفيّة التي تُنتج بها النصوص وتؤول. (انظر الشكل 1)



الشكل(1): الخطاب بوصفه نصاً، وتفاعلا، وسياقاً

وهكذا حين يرى المرء إلى اللغة بوصفها خطاباً أو ممارسة اجتماعية، فهو لا يلزم نفسه بتحليل النصوص فحسب، ولا بتحليل سيرورتي الإنتاج والتأويل فقط، بل بتحليل العلاقة بين النصوص وسيروراتها وشروطها الاجتماعية، سواء أكانت شروط سياق الموقع الاجتماعي المباشرة أو شروط البنى المؤسساتية والاجتماعية الأبعد، أي بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات والسياقات، وهي المصطلحات الواردة في الشكل 1.

وبالتوافق مع أبعاد الخطاب الثلاثة هذه، سأميز ثلاثة أبعاد، أو ثلاث مراحل من التحليل النقدي للخطاب:

* ***الوصف:*** *وهي المرحلة التي تعنى بخصائص النص الشكلية.*
* ***التأويل:*** *ويعنى بالعلاقة بين النص والتفاعل، حيث يرى النص بوصفه نتاجاً لسيرورة الإنتاج، وبوصفه مرجعاً في عملية التأويل؛ ويلاحظ هنا أنني استعمل مصطلح التأويل للإشارة إلى كل من السيرورة التفاعلية ومرحلة من مراحل التحليل.*
* ***التفسير:*** *ويعنى بالعلاقة بين التفاعل والسياق الاجتماعي، حيث التحديد الاجتماعي لسيرورتي الإنتاج و التأويل، ومفاعيلهما الاجتماعية.*

والحق أن هذه المراحل الثلاث هي جوانب من الإجراءات التي يتبعها التحليل النقدي للخطاب.

ويمكن أن نشير لما يجري في كل مرحلة من هذه المراحل بوصفه "تحليلاً" ولكن ينبغي أن ننوه إلى أن طبيعة "التحليل" تتغير تبعاً لانتقال المرء من مرحلة إلى أخرى. فالتحليل يكون في مرحلة الوصف مختلفاً عنه كثيراً في مرحلتي التأويل والتفسير. ففي حالة الوصف ينظر إلى التحليل عموماً بوصفه مسألة تعيين لسمات النص الشكلية و "تسمية" لها بمقولات من ضمن إطار وصفي. أما "موضوع" الوصف، أي النص، فكثيراً ما ينظر إليه على أنه متعين سلفاً. غير أن الخطاب المنطوق، بصورة خاصة، يبين أن هذا الكلام خادع؛ فهو يوهم أن على المرء أن ينتج النص من خلال التمثيل الكتابي للنطق، بيد أن هنالك أشكالاً شتى من الطرق التي قد يستخدمها المرء ليمثل كتابياً أي مقدار من النطق، والطريقة التي يؤول بها المرء النص لا يمكن إلا أن تؤثر في الكيفية التي يمثل المرء بها

النص كتابياً.

وكذلك الأمر في مرحلتي التأويل والتفسير، إذ لا يمكن فهم التحليل بكونه تطبيق إجراء على "موضوع" حتى إذا تحفظنا على هذا الأخير. ومن دون شك أن ما يحلله المرء لا ينحصر ضمن إطار ضيق؛ فهو في حالة التأويل تحليل السيرورات المعرفية للمشاركين، وهو في حالة التفسير تحليل العلاقة بين الأحداث الاجتماعية العابرة (التفاعلات)، والبنى الاجتماعية الأكثر ثباتاً التي تُشكّل هذه الأحداث وتتشكّل بها. وفي الحالتين، يكون المحلل في موقع من يقدم، بالمعنى الواسع للكلمة، تأويلات لعلاقات معقّدة غير منظورة، فالوصف، في نهاية الأمر، يرتكز على "تأويل" المحلل بقدر ارتكاز تمثيل النطق كتابياً على تأويل النص، بمعناه الواسع الذي استخدمته آنفاً. فما "يراه" المرء في نص وما يعتبره خليقاً بالوصف وما يتخيّره لإبرازه في الوصف يركز جميعه على الكيفية التي يؤول بها النص.

غير أنّ هنالك ميلاً وضعياً لاعتبار نصوص اللغة "موضوعات" يمكن وصف خصائصها الشكلية بشكل ميكانيكي من غير تأويل. لكن، ليحاولوا ما شاء لهم، إذْ لا يستطيع المحللون ألاّ ينخرطوا في الإنتاج الإنساني بطريقة إنسانية، و بالتالي بطريقة تأويلية.

اللغة اللفظية واللغة البصرية

على الرغم من أن مركز الاهتمام الأول في هذه الدراسة هو الخطاب الذي يشمل النصوص اللفظية، فإن حصر فكرة الخطاب داخل النطاق اللفظي هو أمر أبعد ما يكون عن الواقع. وحتى لو كانت النصوص نصوص لفظية أساساً، أعني النصوص المنطوقة بصورة خاصة، فإنّ الكلام متضافر مع الصورة البصرية وتعابير الوجه والحركة، والوقْفة لدرجة أنّه لا يمكن فهمه كما ينبغي دون الإحالة إلى هذه "الإضافات". وسندعوها جملة بـ الصور البصرية إذْ أن المحلل يدركها بصرياً. وقد تساعد الصورة البصرية المترافقة مع الكلام في تحديد معناه، لنتأمل مثلاً تكلّف الابتسام الذي قد يقلب تساؤلاً يبدو بريئاً في الظاهر إلى سخرية بذيئة. ولنتأمل الصور البصرية التي قد يُستعاض بها عن الكلام بوصفها بديلاً مقبولاً بكل ما للكلمة من معنى؛ كهزّ الرأس والإيماء به وهزّ الكتفين للإجابة بـ نعم أو لا أو لا أعرف، وهي جميعاً أمثلة شائعة معروفة.

وحينما نستعرض المواد المكتوبة والمطبوعة والمتلفزة والمصورة سينمائياً تكون دلالة الصورة أكثر وضوحاً. و الحق، إن التناقض التقليدي بين اللغة المنطوقة واللغة "المكتوبة" قد تجاوزته الوقائع، أما المصطلح الأكثر جدوىً في المجتمع الحديث فهو اللغة المنطوقة التي تقف قبالة اللغة البصرية. ومن المعروف تماماً أن الصورة الفوتوغرافية، مثلاً، كثيراً ما تكون لها في فهم "رسالة" تحقيق صحفي أهميتها التي تعادل أهمية التحقيق اللفظي نفسه، وكثيراً ما تعمل الصور مع "الألفاظ" بطريقة مشتركة متضافرة تستغلق على إمكانية فك ارتباطهما. وعلاوة على ذلك، فإنّ دلالة المجاز الصوري الاجتماعية النسبية تزداد بشكل دراماتيكيّ، لنتذكر مثلاً إلى أية درجة تستَغلّ الصور البصرية من قبل واحد من أكثر ألوان الخطاب الحديث انتشاراً وشعبية، ألا وهو الإعلان، ولهذه الأسباب جميعاً، فإنني سأتبنى دلالات واسعة غير مقيّدة للخطاب والنص. وإذا ما كان الاهتمام سيتركز أساساً على العنصر اللفظي، كما قلت من قبل، إلا أنني لن أتوانى عن إبراز أهمية الصور البصرية.

الخطاب وأنظمة الخطاب

ينظر هذا الجزء في وجه من أوجه شروط الخطاب الاجتماعية وتحدده بالبنى الاجتماعية؛ أي كيفية تحدد الخطاب الفعلي بأعراف الخطاب الضمنية. فأنا أرى هذه الأعراف على أنها تتجمع في منظومات أو شبكات أدعوها بـ أنظمة الخطاب، وهو المصطلح الذي استخدمه ميشيل فوكو. وفضلاً عن ذلك، فإن أعراف الخطاب وأنظمته هذه تجسد إيديولوجيات معينة.

ولمصطلحي الخطاب والممارسة ميزة نستطيع أن ندعوها "التباساً موفقاً"، حيث يمكن لكليهما أن يشيرا إما إلى ما يقوم به الناس في مناسبة خاصة، أو إلى ما يقومون به عادة حين ينخرطون في نوع معين من المناسبات. أعني، أنه يمكن لكليهما أن يشيرا إما إلى الفعل الاجتماعي، أو إلى الأعراف المتبعة. والالتباس موفق هنا لأنه يساعد إلى إبراز الطبيعة الاجتماعية للخطاب والممارسة، إذ يشير إلى أن الحالة الخاصة تنطوي دوماً على أعراف اجتماعية، فأي ممارسة أو خطاب ينطوي على أنماط خطاب أو ممارسة متعارف عليها. كما يشير الالتباس أيضاً إلى الشروط الاجتماعية المسبقة للفعل الاجتماعي الذي يقوم به أشخاص معينون،

فالفرد لا يمكنه أن يفعل إلا بقدر ما هناك من أعـراف اجتماعيـة ليقـوم بـالفعل مـن داخلها. وثمة شق تنطوي عليه فكرة الممارسة الاجتماعية وهو إن الناس مخولـون من خلال كونهم مقيدين. فهو مخولون للقيام بفعل ما شـريطة أن يقومـوا بـه داخـل الحدود الرادعة لأنماط الممارسة أو الخطـاب. غـير أن هـذا يجعـل الممارسـة الاجتماعية تبدو أكثر صلابة مما هي عليه فـي الواقـع. فـأن يكون المـرء مقيداً لا يحول دون أن يكون مبدعاً، وهذا ما سأتطرق إليه في آخر هذه الدراسة.

أما مصطلح الخطاب فأستخدمه للإشارة إلى الفعل الخطابي، أي إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، شأنه شأن مصطلح الممارسة الذي أستخدمه بطريقة موازية. فمن الممكن لهذا المصطلح أن يستخدم، بوجه عام، للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلـى حالات محددة (خطاب ما، أو ممارسة ما). كمـا استخدم مصطلـح الخطـاب أيضـاً إلى الإشارة إلى عرف ما، أو نمط من أنماط الخطاب (كخطـاب الاستجواب الـذي تقوم به الشرطة)، وذلك حين لا يكـون ثمـة خطـر الالتبـاس. أمـا إذا كـان المعنـى ملتبساً، فإنني أستخدم عوضاً عنه نمط الخطاب، أو أعراف الخطاب.

أشرت سابقاً إلى أنه حتى التفاعلات الحميمية والخصوصية التـي تجـري فـي كنف الأسرة تتحدد اجتماعياً. تأمل فـي أكثـر خطابـاتك شـخصية وفرديـة وخطـاب الناس المقربين منك. هل توافق حتى في هذه الحالة على الزعم القائل بأن الخطـاب ينطوي دوماً على أعراف الخطاب؟

إن الخطـاب والممارسة ليسـا مقيديـن بأنمـاط الخطـاب والممارسـة المتنوعـة المستقلة، بل بالشبكات المتبادلة الاعتماد والتي يمكن أن ندعوهـا بــ "الأنظمـة"؛ أي أنظمة الخطاب والأنظمة الاجتماعية. والنظام الاجتماعي هو أكثر الاثنين شـمولاً. فنحـن علـى الـدوام نختبر المجتمـع والمؤسسـات الاجتماعيـة المتنوعـة التـي نعمـل ضمنها بوصفها ذات حدود واضحة متعينة، ومقسمة بنيوياً إلى مجالات مختلفة من الفعل الاجتماعي وأنماط مختلفة من الوضعيات، لكل منهـا نمطـه المرتبـط بـه مـن أنماط الممارسة. أما مصطلح النظام الاجتماعي فأستخدمه للإشـارة إلـى مثـل هـذا التقسيم البنيوي لـ "الحيز" الاجتماعي الخاص إلى مجالات متنوعة مقترنة مع أنمـاط متنوعة من الممارسة. وما سأدعوه بـ أنظمة الخطاب هي في الواقع نظام اجتماعي ينظر إليه على وجه التحديد من منظـور الخطـاب؛ أي مـن حيث أنمـاط الممارسـة التي قسم إليها الحيز الاجتماعي بنيوياً والتي يصادق أن تكون أنماطاً من الخطـاب،

وهذا يوضحه الشكل 2.

النظام الاجتماعي	نظام الخطاب
أنماط الممارسة	أنماط الخطاب
الممارسات الفعلية	الخطابات الفعلية

الشكل2 الأنظمة الاجتماعية وأنظمة الخطاب

ذكرت آنفاً أن الأنظمة الاجتماعية هي أنظمة بنائية؛ بمعنى أنها تختلف من حيث أنماط الممارسة التي تشتمل عليها، وتختلف أيضاً في الكيفية التي ترتبط بها هذه الأنماط مع بعضها بعضاً وفي كيفية بنائها. وكذلك شأن أنظمة الخطاب التي تختلف من حيث أنماط الخطاب وطريقة بناءها. فمثلاً نجد "المحادثة" من حيث هي نمط خطاب في أنظمة خطاب متنوعة، وتقترن بمؤسسات اجتماعية متنوعة. وهذه واقعة تستحق الاهتمام بحد ذاتها. غير أن ما يثير الانتباه أكثر هو فهم الكيفية التي تختلف بها أنظمة الخطاب من حيث العلاقة (أي، علاقة تكامل أم تعارض أم إقصاء متبادل وما شابه) بين المحادثة وأنماط الخطاب الأخرى. وعلى سبيل المثال، ليس للمحادثة دور يذكر " في مسرح أحداث" الدعاوى القانونية، ولكن قد يكون لها دور ذو أهمية كبيرة "خارج مسرح الأحداث" في الصفقة غير الرسمية بين جهة الادعاء ومحامي الدفاع. وقد يكون للمحادثة في مجال التعليم، من جهة أخرى، أدوار مصادق عليها ليس قبل بدء المعلمين الدروس رسمياً أو بعدها فحسب، بل من حيث أنها شكل من أشكال النشاط المغروس داخل خطاب الحصة الدرسية.

وبالإضافة إلى نظام خطاب المؤسسة الاجتماعية الذي يبني خطابات أساسية بطريقة معينة، يمكن أن نشير إلى نظام خطاب المجتمع ككل، والذي يبني أنظمة خطاب المؤسسات الاجتماعية المتنوعة بطريقة معينة. أما كيف تبنى الخطابات في نظام خطاب معين وكيف تتغير البنى مع مرور الزمن فتتحدد بتغير علاقات السلطة على مستوى المؤسسات الاجتماعية أو المجتمع. فالسلطة في هذه المستويات تشتمل على قدرة السيطرة على أنظمة الخطاب، و أحد جوانب هذه السيطرة هو الجانب الأيديولوجي الذي يضمن أن تكون أنظمة الخطاب متناغمة أيديولوجياً على الصعيد الداخلي أو أن تكون متناغمة مع بعضها البعض على

المستوى المجتمعي.

لنربط ما تقدم مع مثال الاستجواب الذي طرحناه سابقاً. فالاستجواب هو خطاب (أو بمزيد من الدقة جزء من خطاب) يرتكز على نمط خطاب واحد لاستجوابات الشهادة، أو على وجه التحديد هو مرحلة أو حلقة من جمع المعلومات لهكذا نمط من الخطاب، وتبدو العلاقة في مثالنا بين الأعراف والممارسة، وبين أنماط الخطاب و الخطاب، علاقة مباشرة متمسكة بالعرف تماماً؛ ويتبادر إلى الذهن السمات التي أشرت إليها سابقاً حيث يمكن التنبؤ بها في هكذا نمط. ونمط الخطاب هو عنصر في نظام الخطاب مقترن مع دائرة الشرطة بوصفها مؤسسة اجتماعية. وهو يتباين عن أنماط الخطاب الأخرى مثل خطاب الاعتقال أو اتهام مشتبه به، وتتباين هذه الحلقة أيضاً عن الحلقات الأخرى في خطاب استجواب الشاهد من مثل التحقيق أو التساؤل بغية التأكد من مدى صحة قصة ما. وعلى الرغم من أن تحديد نمط /أنماط الخطاب الملائم/ الملائمة للارتكاز عليه/ عليها في حالة معينة هو امتياز مقصور على الطرف المشارك الأكثر قوة، كما هو حال رجل الشرطة في مثالنا، إلا أن إمكانية الاختيار تضع جميع المشاركين في موقع القرار والتحديد في نظام الخطاب وفي النظام الاجتماعي لعمل رجال الشرطة. كما أنها تضع جميع المشاركين في موقع التحديد من حيث أنها إجراء من بين عدد من الإجراءات للتعامل مع الحالات المختلفة، و التي تتشكل عبر سلسلة من أنماط الخطاب في ترتيب محدد؛ فجمع المعلومات، مثلاً، قد يتبع بـ التحقيق الذي قد يتسبب بالاتهام. وهكذا نجد أنه حتى مقطع صغير كهذا الاستجواب لا يقتضي مجرد نمط خطاب معين، بل يقتضي ضمناً نظام خطاب.

إذن، في الزعم أن الخطاب يرتكز على أنماط الخطاب (وأن الممارسة ترتكز على أنماط الممارسة)، كنت أحاول تجنب أي إيحاء أنه ثمة علاقة ميكانيكية بينهما. وعلى الرغم من أنه ينبغي أن نملك أعرافاً كي نتمكن من الانخراط في الخطاب، إلا أن هذا الأخير ليس مجرد تحقق أو تطبيق للسابق. والحق، يمكن لخطاب معين أن يرتكز تماماً على نمطين أو عدة أنماط من الخطاب، كما أن الطرق الممكنة التي قد تتركب منها من حيث المبدأ أنماط الخطاب هي طرق لا حصر لها. إذن، بدلاً عن مجرد تحقيق الميكانيكي علينا أن ننظر إليه بوصفه امتداد عبر تركيب إبداعي للمرجعيات الموجودة فعلاً، كما ينبغي أن ننظر إلى الحالات

التقليدية لارتكاز الخطاب على نمط خطاب واحد، كما في مقطع الاستجواب، بوصفها حالات محدودة أكثر من كونها قاعدة. انظر في الجزء المعنون بـ ديالكتيك البنى و الممارسات.

تأمل مثلاً في مكان عملك أو دراستك الحالي أو السابق من حيث ممارساته الاجتماعية وبوصفها نظام اجتماعي و نظام خطاب. دون بعض أنماط الممارسة الرئيسة، وحاول أن تتحقق من كيفية إفرادهم عن بعضهم البعض، ربما من حيث أنواع الموقف أو المشارك الذين يقترن معه هذا النمط من الممارسة أو ذاك. وتحقق إلى أي مدى تكون هذه الممارسات خطابية وإلى مدى تكون غير خطابية؟

الطبقة والسلطة في المجتمع الرأسمالي :

يوسع هذا الجزء النقاش حول شروط الخطاب الاجتماعية على المستويين الاجتماعي والمجتمعي، ويقترح كيفية تحدد الخطاب بالبنى الاجتماعية في هذه المستويات. فعلاقات السلطة في مؤسسات اجتماعية معينة وفي المجتمع ككل تحدد الطريقة التي تبنى فيها أنظمة الخطاب والأيديولوجيات التي تجسدها هذه الأنظمة. وبناء عليه يتوجب علينا أن نكون بالغي الدقة في تحليل اللغة النقدي حين تناولنا خصائص المجتمع والمؤسسات التي نعنى بها. وفيما يلي، وإن كان بشكل تخطيطي، سأعرف بعض الخصائص والنزعات البنائية الأساسية في المجتمع البريطاني؛ وهي خصائص واضحة أيضاً في المجتمعات الرأسمالية المماثلة. ومن ثم سأشير إلى الطرق التي يبدو أن هذه السمات تحدد بها ميزات الخطاب في المجتمع البريطاني الحديث. أعود وأشدد على أن التأويل الذي أقدمه للمجتمع البريطاني ليس تأويلاً حيادياً؛ إذ ليس ثمة تأويل حيادي، بل إنه تأويل يعكس خبرتي وقيمي والتزاماتي السياسية الخاصة.

إن الطريقة التي ينظم بها مجتمع ما إنتاجه الاقتصادي، وطبيعة العلاقات التي تترسخ في عملية الإنتاج بين الطبقات الاجتماعية هي سمات بنائية أساسية تحدد السمات الأخرى. فالإنتاج في المجتمع الرأسمالي هو في المقام الأول إنتاج بقصد الربح الخاص من السلع؛ مثلاً السلع التي تباع في السوق، وذلك من حيث اختلافه عن إنتاج السلع بقصد الاستهلاك المباشر من قبل منتجيها. والعلاقة الطبقية التي يعتمد عليها شكل الإنتاج هذا هي علاقة بين الطبقة (الرأسمالية) التي تملك وسائل

الإنتاج والطبقة (العاملة) التي تزعم على بيع قوة عملها للعمل لدى الرأسماليين مقابل مقاضاة أجر يبقيهم على قيد الحياة.

ولكن، أليس هناك عدد كبير من الناس على علاقة تماسية عرضية إلى حد ما مع عملية الإنتاج هذه أكثر من كونهم منخرطين فيها؟ يبدو أن هذا الأمر ينطبق على تزايد العاملين في الصناعة "الخدمية" و "الترفيه" وتزايد تنوع فئات العمال "المهنيين" وما إلى ذلك. وبالطبع يشكل بعض هؤلاء الناس طبقات صغيرة؛ فبعضهم (العمال المهنيين، مثلاً) ينسبون أساساً إلى "الطبقة الوسطى" أو الطبقة البرجوازية الصغيرة. وسأشير بشكل فضفاض نسبياً إلى "طبقة متوسطة"، ولكن سأعتبر أيضاً أن الطبقة العاملة في بريطانيا الحديثة معقدة داخلياً فهي تشمل عمال قطاع "الخدمات" و "الترفيه" و "التقنية" ومجموعات أخرى من العمال، إضافة إلى "نواة" العمال الذين ينتجون السلع.

السلطة الاقتصادية وسلطة الدولة والسلطة الأيديولوجية

تبدأ العلاقة بين الطبقات الاجتماعية في الإنتاج الاقتصادي وتمتد إلى كافة أجزاء المجتمع الأخرى. وتعتمد قوة الطبقة الرأسمالية أيضاً على قدرتها في السيطرة على الدولة؛ فبعكس الرأي القائل أن الدولة تقف بشكل حيادي "فوق" الطبقات، سأعتبر أن الدولة هي العنصر الأساس في صون هيمنة الطبقة الرأسمالية وفي السيطرة على الطبقة العاملة. ولا تمارس هذه السلطة السياسية على نحو نموذجي من قبل الرأسماليين، بلَ من قبل حلف بين الرأسماليين والآخرين الذين يعتبرون أن مصالحهم مرتبطة مع الرأسمال؛ العديد من العمال المهنيين، على سبيل المثال، ويمكننا الإشارة إلى هذا الحلف بوصفه الكتلة المهيمنة.

وتكون سلطة الدولة، وهي تتضمن الحكومة وقيادة الشرطة والجيش والإدارة المدنية وغير ذلك، سلطة فاصلة في فترة الأزمات. غير أنه في شروط حياة أكثر طبيعية في المجتمع الرأسمالي تقوم سلسلة كاملة من المؤسسات الاجتماعية مثل مؤسسة التعليم والقانون والأديان ووسائل الإعلام والحق حتى العائلة، تقوم بشكل جماعي ومتضافر في صون استمرارية هيمنة الطبقة الرأسمالية. وغالباً لا يملك الناس السلطة في هذه المؤسسات الاجتماعية عن طريق الصلات المباشرة مع الطبقة الرأسمالية. لنتأمل مثلاً في سلطات مؤسسة التعليم المحلية ومَديري

المدارس والمدرسين ذوي المكانة المسؤولين عن معظم ما يجري في المدارس. ومع ذلك فإن تحليل الطريقة التي يوجه بها التعليم والمؤسسات الأخرى الأطفال للتكيف مع نظام علاقات الطبقات القائم والإقرار بها هو أمر مقنع تماماً.

ونستطيع توضيح هذا الأمر جزئياً من خلال الناس الذين يملكون السلطة في المؤسسات ويعتبرون غالباً أن مصالحهم مرتبطة مع الرأسمالية. بيد أن العامل الأكثر دلالة هو الأيديولوجيا. فالممارسات المؤسساتية التي يرتكز عليها الناس دون إعمال الفكر فيها كثيراً ما تجسد بهذا الشكل أو ذاك الافتراضات التي تشرعن علاقات السلطة القائمة. وغالباً يمكننا النظر إلى الممارسات التي تبدو كونية وذات حس سليم على أنها قد نشأت في الطبقة المهيمنة أو الكتلة المهيمنة وأضيفت عليها الصفة الطبيعية فيما بعد. وحيثما تكون أنماط الممارسة، وفي كثير من الحالات أنماط الخطاب، تؤدي وظيفة ترسيخ علاقات السلطة غير المتكافئة بهذه الطريقة، سأقول أنها تؤدي هذه الوظيفة أيديولوجياً.

والسلطة الأيديولوجية؛ أي سلطة إبراز ممارسات معينة بوصفها ممارسات كونية وذات حس سليم، هي تتمة ذات دلالة للسلطة الاقتصادية والسياسية، ولها دلالة خاصة هنا لأنها تمارس في الخطاب. وبتعابير عامة، ثمة طريقتين يمكن لأولئك الذين يملكون زمام السلطة ممارسة سلطتهم وحمايتهم من خلالهما؛ أعني من خلال إكراه الآخرين على التلاؤم معهم عبر الإقرار التام بممارسة العنف الجسدي وإن أدى إلى الموت، أو من خلال الظفر بقبول الآخرين أو على الأقل رضوخهم لحيازتهم السلطة وممارستهم لها. وبإيجاز، إما من خلال الإكراه أو القبول. ويظهر الإكراه والقبول في الممارسة بأشكال لا حصر لها من التركيبات. فالدولة تشمل القوى القمعية التي قد تستخدم لممارسة الإكراه إذا تطلب الأمر ذلك، غير أن أية طبقة حاكمة ترى في ممارسة حكمها من خلال القبول إن أمكن أمراً أقل كلفة وأخف وطأة وخطورة. والأيديولوجيا هي الآلية الأساسية للحكم من خلال القبول، ولأن الخطاب هو الأداة المفضلة لدى الأيديولوجيا، فهو ذا أهمية اجتماعية كبيرة في هذا السياق.

تأمل ثانية في مكان عملك، أو مكان دراستك، أو أية مؤسسة أخرى تعرفها من حيث التوازن القائم بين الإكراه والقبول، القوة والأيديولوجيا، في صون السيطرة الاجتماعية. هل يمكنك تمييز أنماط خطاب خاصة لها أهمية أيديولوجية

في "الحكم من خلال القبول".

علاقات السلطة وعلاقات الطبقات والصراع الاجتماعي

لا يمكننا اختزال علاقات السلطة إلى العلاقات الطبقية. إذ توجد علاقات سلطة بين المجموعات الاجتماعية في المؤسسات، كما رأينا، وثمة علاقات سلطة بين النساء والرجال وبين المجموعات الإثنية وبين الشباب والشيوخ وهي ليست علاقات محددة بمؤسسات معينة. وتنبع إحدى مشاكل تحليل الرأسمالية المعاصرة من كيفية فهم الصلة بين العلاقات الطبقية وأنماط العلاقات الأخرى هذه. فمن جهة، ليس ثمة صلة شفافة بسيطة بين هذه العلاقات تبرر اختزال العلاقات الأخرى إلى العلاقات الطبقية وذلك من خلال اعتبارها مجرد تعابير غير مباشرة عن الطبقات. و من جهة أخرى، تحدد العلاقات الطبقية طبيعة المجتمع ولها تأثير نافذ وجوهري في جميع جوانبه بما فيها هذه العلاقات الأخرى، لذلك من غير الملائم أن نعتبر النوع (ذكر أو أنثى) والعرق وغير ذلك بوصفها علاقات متوازية تماماً مع الطبقة. وسأشير أن العلاقات الطبقية لها مركز أكثر جوهرية من العلاقات الأخرى، وبوصفها تضع بارامترات تكون العلاقات الأخرى مجبرة على التطور ضمن حدودها، وهي بارامترات واسعة بما يكفي لإفساح المجال لخيارات عدة، غير أن العوامل المحددة المستقلة بذاتها تقلصها إلى العلاقة المعنية موضوع البحث.

وعلاقات السلطة هي دوماً علاقات صراع، وأنا أستخدم المصطلح هنا بمعناه التقني الذي يشير إلى السيرورة التي تنخرط وفقاً لها المجموعات الاجتماعية ذات المصالح المتباينة مع بعضها البعض. ويجري الصراع الاجتماعي بين مجموعات ذات فئات متعددة؛ أي بين النساء والرجال، السود والبيض، الشباب والشيوخ، والمجموعات المهيمنة والمهيمنة عليها في المؤسسات الاجتماعية وغير ذلك. ولكن، كما أن العلاقات الطبقية هي أكثر العلاقات جوهرية في المجتمع الطبقي، كذلك الصراع الطبقي فهو أكثر أشكال الصراع جوهرية. والصراع الطبقي ملكية ضرورية ومتأصلة في النظام الاجتماعي الذي يعتمد فيه زيادة معدل الربح وسلطة الطبقة الواحدة إلى حده الأعلى على زيادة استغلاله وهيمنته على الآخرين إلى حده الأعلى. وقد يكون الصراع الاجتماعي أكثر أو أقل شدة و قد يظهر بأشكال علنية

إلى هذا الحد أو ذاك، إلا أن جميع التطورات الاجتماعية وأية ممارسة للسلطة تجري في ظل شروط الصراع الاجتماعي. وينطبق هذا على اللغة أيضاً، فاللغة هي موقع الصراع الطبقي ورهانه، ويجب على أولئك الذين يمارسون السلطة من خلال اللغة أن ينخرطوا باستمرار في الصراع مع الآخرين ليدافعوا عن مراكزهم (أو ليخسروها).

التغيرات في الرأسمالية

لقد مرّت الرأسمالية بتغيرات عدّة منذ القرن التاسع عشر. فقد ميّز ماركس في تحليلاته الاقتصادية ميلاً نحو الاحتكار؛ ميلاً نحو تركيز الإنتاج في يد عدد يتناقص أبداً من الوحدات التي تكبر دائماً. وأصبح هذا الميل أكثر علنية مع مرور الزمن، فقد أصبح المقياس الآن عالمياً؛ إذ يسيطر عدد صغير نسبياً من الشركات متعددة الجنسية على الإنتاج في العالم الرأسمالي في الوقت الحاضر.

وفي الوقت نفسه، توسع مجال الاقتصاد الرأسمالي بشكل تدريجي لدرجة أنه أخذ على عاتقه جميع جوانب الحياة التي كان يُنظر إليها سابقاً على أنها منفصلة تماماً عن الإنتاج. وتوسع نطاق السلعة من كونها "سلعة" ملموسة إلى جميع أصناف السلع غير الملموسة؛ من الدروس التربوية إلى العطل ومروراً بالتأمين الصحي، وحتى تشييع الجنازات تباع وتشترى في السوق الحرة أو بالأحرى على شكل علب مثل مسحوق الغسيل. لا بل أن استهلاك السلعة قد خضع لتركيز أشد يمكننا تلخيصه بمصطلح النزعة الاستهلاكية. وكنتيجة لذلك، تعدّى الاقتصاد وسوق السلعة بشكل هائل على حياة الناس بما فيه، وخاصة عبر وسيط التلفزيون، حياتهم "الخاصة" في المنزل وفي كنف الأسرة.

أما الميل الأخر الذي كان يحدث بتواز مع الميل نحو الاحتكار، فهو تزايد سيطرة الدولة والمؤسسة على الناس عبر أشكال متنوعة من البيروقراطية. فمن جهة، باتت الدولة تتدخل على نحو متزايد لخلق الشروط الملائمة لعمل الشركات متعددة الجنسية الهادئ، وذلك بالسيطرة على تداول العملة والسيطرة على التضخم المالي وفرض القيود على الأجور وعلى قدرة الاتحادات التجارية للقيام بالفعل الصناعي وما إلى ذلك. ومن جهة أخرى، توسعت وبشكل حاد دائرة تعرض أفراد "الجمهور" للتدقيق البيروقراطي كجانب عكسي للإعلانات التي يحصل عليها الفرد

من الخدمات التي تقدمها الدولة له.

هل يمكنك إيجاد أمثلة عن توسع نطاق السلعة؟ ابحث خاصة عن الحالات التي امتدت فيها لغة السلع إلى مجالات أخرى (مثلاً، "إنها فكرة عظيمة، ولكن هل يمكنك بيع مثل تلك الأفكار إلى الناس؟ وهل سيشترونها، وبالطبع لا يهم كيفية رَزْمِك لها؟")

تحليل المجتمع وتحليل الخطاب

سأعرض الآن بتعابير عامة بعض علاقات التحديد بين خصائص المجتمع الرأسمالي الحديث وخصائص أنظمة الخطاب والتي قد يكون من المفيد القيام بدراستها. وما سأعرضه فيما يلي مبني على تصوراتي عن بريطانيا الحديثة.

لقد شددت على أهمية الأيديولوجيا من حيث الطريقة التي تساهم بها المؤسسات الاجتماعية المتنوعة في تعزيز موقع الطبقة المهيمنة. فالمجتمع الحديث يتميز باندماج المؤسسات الاجتماعية الشديد في مهمة الحفاظ على هيمنة الطبقة. وبشكل متوافق قد يتوقع المرء درجة عالية من الاندماج الأيديولوجي بين أنظمة الخطاب المؤسساتية داخل أنظمة الخطاب المجتمعية. وأعتقد أن المرء سيجد هذا. فعلى سبيل المثال هناك أنماط خطاب أساسية محددة تجسد الأيديولوجيات التي تشرْعِن، بهذا الشكل المباشر أو ذاك، العلاقات المجتمعية القائمة والتي تكون بارزة تماماً في المجتمع الحديث لدرجة أنها "استعمرت" أنظمة خطاب مؤسساتية متعددة. وهي تشتمل على خطاب الإعلانات و خطاب إجراء المقابلات وخطاب الاستشارة والعلاج. فالإعلانات مثلاً تجعل من جمهور السكان جزء لا يتجزأ من نظام السلعة الرأسمالي حيث تختار لهم الدور الشرعيّ لا بل المرغوب فيه بوصفهم "مستهلكين".

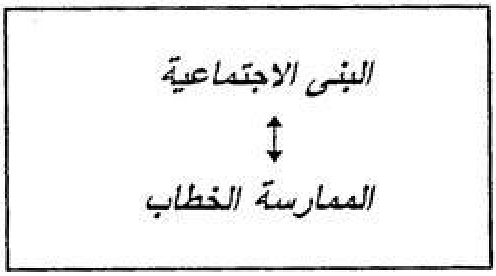
واقترحتُ أيضاً فيما تقدم علاقة خاصة بين الأيديولوجيا وممارسة السلطة من خلال القبول من حيث تباينه عن الإكراه. وأعتقد أن ممارسة السيطرة الاجتماعية في المجتمع الحديث تتزايد بشكل تدريجي، حيثما أمكن، من خلال القبول. وغالباً تكون هذه المسألة مسألة إدماج الناس في أجهزة السيطرة التي حدث أن اعتبروا أنفسهم جزءاً منها (أي بوصفهم مستهلكين أو مالكي أسهم في "ديمقراطية امتلاك

الأسهم". وبما أن الخطاب هو أداة الأيديولوجيا المفضلة، ومن ثمّ الأداة المفضلة للسيطرة من خلال القبول، ربما ينبغي أن نتوقع تغيرات كمية في دور الخطاب في تحقيق السيطرة الاجتماعية. إذ أنّ جرعات "الأخبار" المستمرة التي يتناولها الناس يومياً هو واقعة لها دلالتها في السيطرة الاجتماعية وهي تفسر نسبة لها دلالتها أيضاً في متوسط انخراط المرء اليومي في الخطاب. غير أن الاعتماد المتزايد على السيطرة من خلال القبول هو أمر يحتمل أن يكون له جذوره في أمر آخر، ألا وهو سمة الخطاب المعاصر النوعية؛ أي نزوع خطاب السيطرة الاجتماعية نحو المساواتية الزائفة ونزع علامات النفوذ و السلطة السطحية. ويجد المرء هذا في أنظمة الخطاب المتنوعة مثل الإعلان والتعليم وبيروقراطية الحكم.

ديالكتيك البنى والممارسات

والعلاقة بين الخطاب والبنى الاجتماعية ليست علاقة ذات اتجاه واحد بالشكل الذي اقترحته لغاية الآن. وفضلاً عن أن الخطاب يتحدّد بالبنى الاجتماعية، له تأثيراته على هذه البنى وله إسهامه في تحقيق الاستمرار والتغيير الاجتماعيين. وبفعل أن العلاقة بين الخطاب والبنى الاجتماعية هي علاقة ديالكيتكية بهذا الشكل يضطلع الخطاب بمثل هذه الأهمية في علاقات السلطة والصراع عليها؛ فسيطرة مالكي السلطة المؤسساتية والمجتمعية على أنظمة الخطاب هي إحدى العوامل التي تمكنهم من الحفاظ على سلطتهم.

لنبدأ من نظرة أكثر عمومية عن العلاقة بين الممارسة الاجتماعية والواقع. فالممارسات الاجتماعية لا "تعكس" واقعاً مستقلاً عنها ليس إلاّ، بل إن علاقتها مع الواقع هي علاقة فعّالة وتغييرية. والعالم الذي تعيش فيه الكائنات الإنسانية هو عالم خلقه الإنسان إلى حد كبير، عالم تشكل من خلال الممارسة الاجتماعية. ولا يسري هذا على العالم الاجتماعي فحسب، بل يسري أيضاً على ما ندعوه عادة بـ "العالم الطبيعي"، إذ أنّ جوهر النشاط البشري يكمن في أنه يبتدع أسباب حياة الناس من خلال تحويل العالم الطبيعي. وبقدر ما يتعلق الأمر بالعالم الاجتماعي، فإن البنى الاجتماعية لا تحدد الممارسة الاجتماعية فحسب، بل هي أيضاً نتاج لها. وبمزيد من التحديد، لا تحدد البنى الاجتماعية الخطاب فحسب، بل هي نتاج الخطاب أيضاً.



الشكل 3 البنى الاجتماعية والممارسة الاجتماعية

مثال: مواقع الذات في المدارس

لنجعل هذا الإدعاء أكثر عينيّة من خلال الرجوع إلى مثال عن البنية الاجتماعية لمؤسسة اجتماعية؛ وأقصد بها المدرسة. فللمدرسة نظام اجتماعي ونظام خطاب تنخرط ببناء مميز لـ "حيّزها الاجتماعي" في مجموعة من المواقف التي يجري فيها الخطاب (مثل، الصف والاجتماع ووقت اللعب وجلسات هيئة الأساتذة.. الخ) وفي مجموعة من "الأدوار الاجتماعية" المعترف بها والتي يتقاسمها الناس من خلال الخطاب (مثل، المدير والمعلم والتلميذ وهيئة الطلاب الإدارية... الخ) وفي مجموعة من غايات الخطاب المصدّق عليها؛ أي التعليم والتدريس والفحص والحفاظ على السيطرة الاجتماعية، هذا فضلاً عن مجموعة من أنماط الخطاب. وللتركيز على "الأدوار الاجتماعية" أو ما أفضل أن أدعوه بـ مواقع الذات (سأشرح المصطلح عما قريب) دلالة أن المعلم والتلميذ هما ما يقومان بفعله.

فأنماط الخطاب غرفة التدريس تؤسس مواقع الذات للمعلمين والتلاميذ؛ ومن خلال شغل هذه المواقع ليس إلاّ يصبح المعلم معلماً والتلميذ تلميذاً. إن شغل مواقع الذات هو بشكل أساسي مسألة القيام "أو عدم القيام" بأشياء معينة تماشياً مع حقوق الخطاب وواجبات المعلمين والتلاميذ؛ أي ما يسمح ويقتضي أن يقوله كل واحد منهم و ما لا يسمح ولا ينبغي أن يقوله، داخل نمط الخطاب ذاك، هذه هي الحالة التي تقوم فيها البنى الاجتماعيه، في شكل خاص من أعراف الخطاب، بتحديد الخطاب. غير أنها أيضاً الحالة التي يقوم فيها المعلمون والتلاميذ، من خلال شغلهم مواقع ذات معينة، بإنتاج هذه المواقع؛ ولأن هذه المواقع مشغولة ليس إلاّ تستمر في كونها جزء من البنية الاجتماعية. وبذا يقوم الخطاب بدوره في إعادة إنتاج البنية الاجتماعية.

الـ "ذات"

غير أنّ ما شرحته الآن هو حلقة مغلقة؛ فأنماط الخطاب تحدد ممارسات الخطاب والتي بدورها تعيد إنتاج أنماط الخطاب. في حين أن مفهوم إعادة الإنتاج هو أكثر تعقيداً وأكثر أهمية ودلالة من الناحية الاجتماعية. ولفهم هذا الأمر سننظر في اختياري لمصطلح مواقع "الذات" بدلاً عن "الدور الاجتماعي". فلـ (الذات) أيضاً "التباس موفق" كنا قد رأيناه في الممارسة والخطاب على الرغم من اختلاف سياقه هنا. إذ أن الذات لها دلالة تشير إلى أحد ما يرزح تحت سلطان سلطة سياسية وبالتالي فهو سلبي ومُكيّف؛ غير أن ذات الجملة [أي فاعل الجملة] يكون عادة فاعلاً إيجابياً، فهو الذي "يقوم" بالفعل، وهو لهذا السبب متورط في الفعل الاجتماعي.

والذوات الاجتماعية، كما أشرت سابقاً مجبرة على العمل ضمن حدود مواقع الذات المؤسَسة في أنماط الخطاب وهيَ بهذا المعنى فاعل سلبي؛ ولكن، لأن الذوات مجبرة بهذا الشكل فحسب، يمكنها أن تفعل كأدوات اجتماعية. وكما ذكرت آنفاً، أن تكون مجبراً هو شرط مسبَق لأن تكون قادراً على الفعل. فالأدوات الاجتماعية أدوات إيجابية ومبدعة. ويمكنك مراجعة إصراري على أن الخطاب "والممارسة بشكل عام" يرتكزان على أنماط الخطاب أكثر من كونهما تحقيق ميكانيكي لها، ويمكنك مراجعة اقتراحي أن الخطابات ترتكز إجمالاً على تركيبة من أنماط الخطاب. وأنماط الخطاب هي مرجع للذوات، غير أن عملية تركيبهم بما تتطلبه الحاجات الاجتماعية المتغيرة باستمرار وبما يتطلبه تناقض المواقف الاجتماعية الواقعة هي عملية إبداعية.

ويتطلب مصطلح إعادة الإنتاج بدوره بعض التعليق. إذ كلما قام الناس بإنتاج أو تأويل الخطاب فهم بالضرورة يرتكزون على أنظمة الخطاب وعلى جوانب البنية الاجتماعية الأخرى، المذوتة في "موارد الأعضاء" الخاصة بهم. وتتشكل باستمرار هذه البنى من جديد في الخطاب والممارسة من خلال الارتكاز عليهما. وبهذا المعنى يكون الخطاب، والممارسة بوجه عام، نتاج البنى ومنتجي البنى. وسيرورة التشكل من جديد (أي إعادة الإنتاج) من خلال الارتكاز عليها هي ما أشرت إليه على أنه إعادة إنتاج، غير أنه قد تنتج البنى من جديد دون تغيّر فعلي.

أو قد يتم إنتاجها من جديد (من خلال التركيب المبدع الذي أشرت له سابقاً) في أشكال معدلة. وقد تكون عملية إعادة الإنتاج مقاومة للتغيير ومساندة للثبات، أو قد تكون بشكل أساسي متحولة ومحدثة التغيرات.

إن علاقات السلطة التي تسود بين القوى الاجتماعية، والطريقة التي تتطور بها هذه العلاقات في سياق الصراع الاجتماعي هي المحدد الأساسي للطبيعة المحافظة أو التحويلية لإعادة إنتاج في الخطاب، وهكذا، فقد اقترحت أن أنظمة الخطاب تجسد افتراضات أيديولوجية وهذه الافتراضات تعزز وتشرعن علاقات السلطة القائمة. فإن حدث انزياح في علاقات السلطة من خلال الصراع الاجتماعي، سنتوقع التحول في أنظمة الخطاب. وعلى العكس، إن بقيت علاقات السلطة ثابتة نسبياً قد يضفي هذا الثبات سمة محافظة على إعادة الإنتاج. ولكن، قد لاتكون هذه هي الحالة بالضرورة، لأنه حتى وإنْ بقيت علاقات السلطة ثابتة نسبياً، فهي تحتاج أن تجدد نفسها في عالم يتغير باستمرار، وقد يكون حول أنظمة الخطاب بهذا الشكل ضرورياً حتى بالنسبة للمجموعات المهيمنة اجتماعياً كي تحافظ على موقعها.

أبحث مثلاً عن التركيبات الإبداعية لأنماط الخطاب. ويعتبر الإعلان مرجعاً جيداً إذ يتم استغلال أنماط متباينة بوصفها آليات لبيع الأشياء.

إعادة إنتاج الطبقة وجداول الأعمال المحجوبة

ولكن ماذا عن الحالة التي تكون فيها جوانب البنى الاجتماعية أكثر تجريداً وانتشاراً كالعلاقة بين الطبقات الاجتماعية في مجتمع ما؟ فالعلاقات الطبقية تحدد الخطاب (والممارسة الاجتماعية بوجه عام) من جهة، غير أنه يعاد إنتاجها في الخطاب، من جهة أخرى، لكن، لا تظهر العلاقات الطبقية والمواقع ولا تنتج بشكل مباشر في معظم الممارسة. والصلة بين العلاقات الطبقية والخطابات هي صلة من النوع غير المباشر، وهي غير مباشرة على وجه الدقة من خلال أنماط خطاب المؤسسات الاجتماعية المتنوعة في مجتمع ما. فمن حيث إعادة الإنتاج يمكننا القول، مثلاً، أن علاقات المعلم/ التلميذ ومواقعهم المطمورة في نمط الخطاب التعليمي يعاد إنتاجها مباشرة في الخطاب التعليمي، بينما الخطاب نفسه يعيد إنتاج العلاقات الطبقية على نحو غير مباشر. الفكرة العامة إذن، هي أن مؤسسة التعليم،

إلى جانب جميع المؤسسات الاجتماعية الأخرى، تمتلك كـ "جدول أعمال محجوب" لها إعادة إنتاج العلاقات الطبقية والبنى الاجتماعية الأخرى ذات المستوى الأعلى، هذا فضلاً عن برنامجها التعليمي الصريح.

ولأنها محجوبة وغير مباشرة، فلا التحديد الاجتماعي لأنماط خطاب المؤسسات الاجتماعية المتنوعة (والتحديد الاجتماعي للخطاب بالتالي) من قبل مستويات أكثر تجريداً للبنية الاجتماعية ولا تأثيراتها على مستويات البنية الاجتماعية هذه، تكون مرئية للذوات في السياق الطبيعي للأحداث. وبكلمات بيير بوردو "لأن الفاعل لا يعرف على وجه التحديد ما يفعله، فإن ما يفعله له دلالة أكبر مما يعرفه". إن لا شفافية الخطاب (والممارسة بوجه عام) يشير لما للخطاب من أهمية اجتماعية أكبر مما قد يبدو عليه في الظاهر؛ في الخطاب يستطيع الناس أن يشرعنوا (أو ينزعوا الشرعية عن) علاقات سلطة معينة دون أن يعوا ما يفعلونه. وتشير هذه اللاشفافية أيضاً إلى كل من المبدأ الأساسي للتحليل النقدي في طبيعة الخطاب والممارسة؛ فثمة أشياء يقوم بها الناس دون وعي لها، ويشير إلى طابع الاجتماعي الكامن للتحليل النقدي بوصفه وسيلة لإثارة وعي الناس الذاتي.

بقيت كلمة عن مقطع استجواب الشرطة في ضوء هذه الأفكار. أن تكون ضابط شرطة أو شاهد لدى الشرطة هي مسألة شغل مواقع الذات التي تتأسس في الخطابات مثل خطاب (جمع المعلومات) في الاستجوابات الذي تم الارتكاز عليه في المقطع. وبقدر ما يشغل الناس هذه المواقع بشكل روتيني، بقدر ما يعاد إنتاج شخصيتي ضابط الشرطة والشاهد المتعارف عليهما كجزء من البنية الاجتماعية لدائرة الشرطة من حيث هي مؤسسة اجتماعية. غير أن الممارسة الدنيوية والمتعارف عليها، كما هو الأمر في مقطع الاستجواب، تساهم بشكل غير مباشر في إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية غير المتكافئة لمجتمعنا، وذلك من خلال إضفاء الصفة الطبيعية على التسلسل الهرمي و من خلال التلاعب الروتيني المتبلد بالناس لصالح الغايات البيروقراطية من الفعالية ومن خلال صورة الشرطي بوصفه مساعدنا وحامينا (بدلاً عن كونه الذراع الضارب لجهاز الدولة). ومن غير المحتمل أن الناس الذين يشاركون في مثل هذه الاستجوابات، بما فيه ضباط الشرطة، يدركون بوجه عام هذه التأثيرات التوالدية.

فكر في مؤسسة اجتماعية تعمل فيها بنفسك في ضوء ما قلته في هذا الجزء.

ما هي مواقع الذات الأساسية التي يشغلها الناس في الخطاب؟ ركز اهتمامك على أحد مواقع الذات هذه، وقد تكون إحدى المواقع التي تشغلها بنفسك، فما الذي يسمح لك أو تجبر على القيام أو عدم القيام به في الخطاب الذي يميز موقع الذات؟ وأخيراً، فكر في مدى إمكانية هذه المؤسسات في إعادة إنتاج بنى اجتماعية ذات مستوى أعلى مثل العلاقات الطبقية بوصفها جزءاً من "جدول أعمال محجوب".

خلاصة واستنتاجات

اقترحت في هذه الدراسة أنه ينبغي على الدراسة اللغوية النقدية أن تجعل من اللغة لغة مفهوماتية بوصفها شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية، أو ما دعوته بـ الخطاب، وأنه ينبغي عليها أن تركز على كل من تحدد الخطاب بالبنى الاجتماعية، وتأثيرات الخطاب على المجتمع من خلال إعادة إنتاجه للبنى الاجتماعية. ولا يرتبط كل من تحدد الخطاب وتأثيراته مع عناصر في حالات الخطاب الاجتماعية فحسب، بل يرتبطان مع أنظمة الخطاب التي هي جوانب خطابية للأنظمة الاجتماعية على المستوى المجتمعي وعلى مستوى المؤسسات الاجتماعية. ولا يكون الناس مدركين لتحديدات هذه المستويات وتأثيراتها، وبناء عليه فإن مهمة الدراسة اللغوية النقدية مساعدة الناس على وعي الأسباب الكامنة وراء خطابهم وتبعاته.

لقد وضعت هذه الدراسة الأساسات النظرية لما سيتقدم من الدراسات. وإحدى تبعات فهم اللغة بوصفها مجرد شكل معين من أشكال الممارسة الاجتماعية قد يكون أنه ينبغي على دراسة اللغة أن تكون متزامنة أكثر مما اعتادت عليه مع إيقاع الأبحاث الاجتماعية. وسأستكشف فيما سيتقدم من الدراسات الأبعاد اللغوية للتغييرات الاجتماعية مع فكرة تحديد الدور الذي يتولاه الخطاب في بداية التغيرات الاجتماعية وفي تطورها ومن ثم في اندماجها و ترسيخها. غير أنه علينا أن نتعمق أكثر في الخطاب والسلطة والأيديولوجيا والتي، كما اقترحت، تقع في مركز ممارسة الخطاب الاجتماعية. إذاً، هدفي هو التركيز على السلطة والأيديولوجيا بعلاقاتهما مع الخطاب.

تشكل هذه المقالة فصلاً من كتاب Language and power by: Norman Fairclough الصادر عام 1989 عن LONGMAN ، لندن.

□

المراجع

* تتم الإشارة هنا إلى اسم الكاتب دون الكتاب متبوعاً بعام النشر.

لمراجعة بعض الآراء المتعلقة بالخطاب وكيفية تباينه عن النص، انظر في Stubbs M 1983, Widdowson H 1979, 98- 149 و Yule G 1983 BrownG, ولمراجعة مفهوم "الممارسة" و "إعادة الإنتاج" و "الذات" انظر في : Althusser L 1971. أما Henriques J et la. 1984 فيعتبر مؤلفاً مفيداً وحديثاً عن الموضوع. التمييز بين اللسان والكلام مأخوذ من de Saussure F 1966 أما Culler 1976 فهو تعليق واضح وجلي على سوسير. ولمراجعة التمييز بين الوصف والتأويل والتفسير انظر في Fairclough N 1985 و candlip C N 1986 أما Barhtes 1972 إذ يتضمن تبصراً مثيراً للصور المرئية. أما تأويلي عن الطبقة والسلطة في بريطانيا الحديثة فيرتكز على مصادر متنوعة منها: communist party of Great Britain 1978 والدورية الشهرية Marxism Tody و Habermas J 1984 وكتابات ماركس وانجلز ولينين وغرامشي وآخرين انظر مثلاً في Marx K, Engels, Lenin F 1968. يستخدم فوكو مصطلح "نظام الخطاب" في Faucault M 1971 ثم الاستشهاد بـ بيير بوردو فهو من Bourdieu P 1977.

□□□

كيف يصبح الناس البسطاء أبطالاً؟

الروائيّة والقاصّة الألمانية

أنّا زيغرز

د. عبده عبّود

عندما يُذكر الأدب النسائي الألماني في القرن العشرين، تُذكر الروائية والقاصّة أنّا زيغرز (Anna Seghers)، باعتبارها واحداً من أهمّ أعلام ذلك الأدب. فمن هي تلك الكاتبة؟ وما أبرز محطات سيرتها الأدبية؟ وما أهمّ الملامح الفكرية والفنيّة لأدبها؟

1- النشأة والبدايات

ولدت "نتّي رايلينغ" (Netty Reiling)، وهذا اسمها الأصلي الحقيقي، عام 1900 في مدينة (ماينز) التي تقع في أواسط ألمانيا، حيث يلتقي نهرا الراين والماين. وكان والدها تاجراً للقطع الأثرية والفنيّة وخبيراً فيها، أي أنّ زيغرز تنحدر من أصل طبقي بورجوازي من جهة، وأنها قد نشأت في بيئة ذات صلة وثيقة بالفنّ من جهة أخرى. وقد كان لهذين العاملين دور كبير في تحديد المسار الفكري والسياسيّ للأديبة. وفي عام 1919 التحقت "نتّي" (أو أنّا) بجامعة كولونيا، حيث درست علم اللغة وتاريخ الفن واللغة الصينيّة، وهذه تشكيلة فروع واسعة لافتة للانتباه. وأكثر ما يلفت الانتباه فيها هو احتواؤها على اللغة الصينية. فدراسة تلك اللغة يدلّ على اهتمام الطالبة بحضارات الأمم البعيدة، وعلى أنّ بذور النزعة الأممية، التي ستشكل في المستقبل ملمحاً أساسياً من ملامح أدب أنّا زيغرز، قد تكونت في سنّ مبكرة. فكثير من قصص أنّا زيغرز يدور حول حياة الناس في

الصين، وأمريكا الجنوبية، وافريقيا، وفي عام 1924 نالت الطالبة "نتّي" رايلينغ درجة الدكتوراه من جامعة هايدلبرغ على رسالة حول فنّ "رمبراندت"، وهي رسالة تتضمن الكثير من آراء آنّا زيغرز المتعلقة بطبيعة الإبداع الفنّي كانت سنوات الدراسة في جامعتي كولونيا وهايدلبرغ حافلة بالاضطرابات الاجتماعية والسياسية التي وقعت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. تلك الحرب التي انتهت بسقوط النظام القيصري، وقيام جمهورية ديمقراطية هشّة عرفت " بجمهورية فايمار"، نسبة إلى مدينة فايمار، مهد الكلاسيكية الألمانية.

وفي تلك السنوات تحدد أمران مهمّان في مسار آنا زيغرز، ألا وهما الاتجاه الفكريّ والسياسيّ، والتفرّغ للنشاط الأدبي.

فيما يتعلق بالمسألة الأولى اتجهت " نتّي" يساراً، إلى أن تبنّت الماركسيّة، وانضمّت إلى الحزب الشيوعي الألماني سنة 1928، وهذا أمر قد يبدو مستغرباً بالنسبة لفتاة ذات أصل طبقي بورجوازي، إلاّ أنّ تلك المرحلة من تاريخ ألمانيا كانت مرحلة استقطابات فكرية وسياسيّة حادّة، شهدت جنوح قسم كبير من المثقفين البورجوازيين إلى اليسار، وانضمامهم إلى " معسكر الطبقة العاملة" فالخيار الماركسي الذي أخذت به آنّا زيغرز آنئذ لم يكن حالة فردية أو استثنائية. وعلى صعيد آخر بدأت الكاتبة الشابّة بنشر محاولاتها الأدبية المبكّرة في جريدة "فرانكفورتر تسايتونغ"، واختارت لنفسها اسماً فنيّاً مستعاراً هو "آنّا زيغرز"، وبهذا الاسم وقعت "نيتّي" قصتها الهامة الأولى "انتفاضة صيادي الأسماك في سان بربارا" التي صدرت عام 1928. إنها قصّة أرست الشهرة الأدبية لهذه الكاتبة، وانطوت على كثير من المكوّنات الفنيّة والفكرية التي اتسمت بها أعمال آنّا زيغرز القصصية والروائية اللاحقة، بحيث يمكن القول: إنّ تلك القصة تمثّل نموذجاً مصغراً لتلك الأعمال.(1)

موضوع هذه القصّة هي انتفاضة عفوية غير منظّمة، قام بها صيّادو السمك في ميناء "سان بربارا" الفرنسي، ضدّ أرباب عملهم، وضدّ السلطة المتواطئة مع هؤلاء. تفشل تلك الانتفاضة نتيجة عفويتها، ويقتل قائدها، وتُغرق في بحر من الدماء. إلاّ أنّ فشل الانتفاضة ليس بيت القصيد، ولا جوهر الرسالة التي أرادت آنّا زيغرز أن توصلها إلى المتلقي. فمن المعروف تاريخياً أنّ أولئك الصيادين، الذين

كانوا في حقيقة الأمر جزءاً من الطبقة العاملة الفرنسيّة، قد انتفضوا من جديد في السنوات التالية، وكانت انتفاضاتهم اللاحقة أكثر وعياً وتنظيماً، مما جعلها تتكلّل بالنجاح. إنّ ما أرادت الكاتبة أن تبيّنه، هو أنّ الانتفاضات المبكّرة الفاشلة لا تذهب سدى، بل هي تجارب تستفيد منها الجماهير في نضالاتها اللاحقة، وبذور لأعمال ثورية، تنبت وتنمو في المستقبل فآثار التجارب الثورية الفاشلة لا تتلاشى وتزول، بل تعيش في وعي الجماهير وأعماقها.

2- الرواية الأولى

في عام 1932 صدرت أولى روايات أنّا زيغرز: "الرفاق"(2). إنها رواية ذات موضوع معاصر هو نضالات الشيوعيين في أقطار مختلفة ضدّ الإرهاب الفاشيّ الذي أعقب انهيار الانتفاضات العمالية في عشرينات هذا القرن. فقد شهد العديد من الأقطار الأوروبية بُعيد الحرب العالمية الأولى انتفاضات عمالية أسفرت عن تشكيل سلطات عمالية، أشهرها "جمهوريّة المجالس" في المجر.

ولكنّ الطبقة البورجوازية تمكّنت من القضاء على تلك الانتفاضات، وشنّت بعدئذ حملات قمع دموية لتصفية العمال والمثقفين الذين شاركوا فيها. تصوّر أنّا زيغرز في رواية "الرفاق" الحركات العمالية في ظلّ الثورة المضادّة، وتصف مناضلين عمّاليين يعيشون ظروف اللاشرعية والعمل السرّي والمنفى، ولكن أولئك "الرفاق" -هكذا عنوان الرواية- يصمدون، ويموتون تحت التعذيب بكلّ بطولة، أو يعيشون حياة المنفى، ولكنهم لا يتخلّون عن قضيّتهم ولا يخونونها. في هذه الرواية تمكنت الكاتبة من صياغة مادّة اجتماعية وسياسيّة وأخلاقية ضخمة، ألا وهي نضالات الطبقة العاملة في أقطار مختلفة بوساطة تقنية روائية تقوم على تبديل ساحة الأحداث بشكل متكرّر، وهي تقنية واصلت أنّا زيغرز استخدامها في رواياتها اللاحقة. وفي رواية "الرفاق" عمّقت الكاتبة فكرة "خلود الثورة" وجعلتها أكثر شمولاً مما كانت في قصّة "انتفاضة صيادي الأسماك".

3- حياة المنفى

استولى النازيون على الحكم في ألمانيا عام 1933، مما أدّى إلى نزوح أبرز رجال الفكر والأدب والفنّ والألمان. وبينما اتجه بعضهم شرقاً، إلى الإتحاد السوفياتي، اتجه البعض الآخر غرباً، إلى فرنسا وسويسرا والدول الاسكندنافية وأمريكا. لقد غادر أولئك الأدباء والفنانون والمفكرون والعلماء بلادهم بمجرّد أن وصل هتلر إلى الحكم، لأنهم كانوا يعرفون حق المعرفة أنّ بقاءهم في ألمانيا، سيعرّضهم للتصفية الجسدية، أو للموت الثقافي والمعنوي في أحسن الأحوال، لذلك كانت حركة نزوح المثقفين من ألمانيا الهتلرية شاملة تقريباً، وكانت أنّا زيغرز من بين المهاجرين. فقد نزحت في أول الأمر إلى باريس، وهناك ساهمت بكلّ همّة في تنظيم صفوف المثقفين المعارضين، فأصدرت بالتعاون مع عدد من الأدباء التقدميين مجلة "أوراق ألمانية جديدة"، وشاركت في إقامة "مؤتمر الكتّاب العالمي للدفاع عن الثقافة" ، الذي انعقد في باريس عام 1935، وشكّل في حينه تظاهرة ثقافية وسياسيّة كبرى ضدّ الفاشيّة والنازيّة، وفي عام 1933 أيضاً صدرت رواية أنّا زيغرز الثانية "أجر الرأس"(3) التي صوّرت فيها الكاتبة الأوضاع التي سادت الريف الألماني عشية وصول النازيّة إلى الحكم. لقد حاولت أنّا زيغرز في تلك الرواية أن تقدّم جواباً على سؤال:

"لماذا لم يتحالف الفلاحون مع العمال لمنع هتلر من الوصول إلى السلطة؟" لقد بيّنت الكاتبة في رواية "أجر الرأس" أنّ النازيّة لم تتمتع بتأييد كبار مّلاكي الأراضي الزراعية وحدهم، بل حظيت أيضاً بتأييد أعداد كبيرة وقطاعات واسعة من الشباب الريفيّ العاطل عن العمل، الذي تمكّن النازيون من اجتذابه وجرّه إلى صفوفهم بوساطة شعارات مضلّلة، إنّ صورة الريف الألماني التي قدّمتها الكاتبة في رواية "أجر الرأس" صورة قاتمة، ولكنّ التاريخ أثبت أنها كانت صورة صحيحة. فقد ثبت بالدليل التاريخي القاطع أنّ الريف الألماني قد شكّل آنئذ بيئة اجتماعية ملائمة لنمو التطرّف اليميني والرجعيّة، وكان أحد العوامل الرئيسة التي ساعدت في وصول النازيّة إلى السلطة.

4- درس من النمسا

"الطريق عبر شباط"(4) هو عنوان رواية أنا زيغرز الثالثة. تدور هذه الرواية، التي صدرت عام 1935، حول ظهور الفاشية في النمسا ونضال القوى الديمقراطية واليسارية ضدها. ففي عام 1934 حاول أنصار هتلر أن يزيحوا النظام الديمقراطي البرلماني، وأن يحلوا مكانه حكماً دكتاتورياً مباشراً، ولكن القوى الديمقراطية، من اشتراكيين وشيوعيين ومستقلين، تضامنت وتآزرت على إحباط تلك المحاولات الفاشيّة بقوة السلاح. وهنا يكمن الفرق الكبير بين ما حدث في النمسا عام 1934 وما حدث في ألمانيا سنة 1933، عندما وصل النازيون إلى الحكم بطريقة "شرعية" واستغلوا مناخ الحريّة الذي يوفره النظام الديمقراطي للقضاء على ذلك النظام، في ظلّ انقسام القوى الديمقراطية التقدّمية وتشرذمها، وفي رواية "أجر الرأس" فضحت الكاتبة دور بعض رجال الدين، الذين يشوّشون وعي الطبقة العاملة، ويفككون صفوفها، ويضعفون دورها السياسي، عبر دعوات السلام الاجتماعي والتعايش الطبقي التي ينشرونها.

شكّلت مسألة تمكنّ النازيّة من الوصول إلى السلطة في ألمانيا موضوع رواية أنا زيغرز الرابعة المعنونة بـ "الإنقاذ"(5)، وقد صدرت عام 1937. فقد كانت البطالة من أهمّ الأسباب التي جعلت كثيراً من العمّال مستعدّين لأن يتقبلوا الشعارات والآراء والأفكار النازيّة. تدور أحداث رواية "الإنقاذ" حول مجموعة من عمّال المناجم الذين أُنقذوا من منجم منهار، وذلك بفضل رباطة جأش أحد زملائهم وإقدامه. وبعد تلك العملية تحول ذلك العامل إلى قائد شعبي، لا في صفوف عمال المنجم وحدهم، بل وفي الحيّ السكنيّ أيضاً. وبعد أن انتشرت البطالة بين أولئك العمال، انضمّ قسم صغير منهم إلى الحركة النازيّة. أما القسم الأعظم فقد نأى بنفسه عنها واحتقرها. إلاّ أنّ السواد الأعظم من الطبقة العاملة، التي يمثّلها عمال المنجم، لم يتحرك للنضال ضدّ الفاشيّة، بل اتخذ موقف المتفرّج المنتظر، وهذا ما ساعد النازية في الوصول إلى الحكم. غير أنّ العناصر الواعية النشيطة من العمال- وإن كان عددهم قليلاً- مالبثوا أن تخلوا عن سلبيتهم، وشقوا طريقهم إلى النضال السرّي الشاقّ الذي سيطول أمده. وبهذه الرواية استكملت أنا زيغرز

صياغتها الأدبية للمقدمات التي أدت إلى ظهور الفاشيّة، وقدّمت إجابتها عن سؤال: "لماذا كانت الفاشية ممكنة؟"

5- الصليب السابع

يرى معظم النقاد أنّ رواية "الصليب السابع" الصادرة سنة 1942، أهمّ روايات أنّا زيغرز وأعظمها على الإطلاق(6). ومما يدلّ على ذلك أنه لم يمضي سوى وقت قصير على صدورٍ تلك الرواية حتى اكتسبت شهرة عالمية، فقد ترجمت إلى اللغة الانكليزية، وفلمنت في الولايات الأمريكية، وحصلت الكاتبة تقديراً لإنجازها الإبداعي الذي تجلّى فيها على "جائزة بوشنر" (Büchner preis) سنة 1947.

أمّا موضوع رواية "الصليب السابع" فلم تكن الأوضاع الألمانية التي مهّدت لانتصار الفاشية، بل الأوضاع الألمانية في ظلّ الحكم النازيّ. إنها رواية تصوّر مواقف الشرائح الاجتماعية المختلفة من السلطة النازية، ومقاومة الشعب الألماني لتلك السلطة. فقد نجح سبعة معتقلين في الهرب من أحد معسكرات الاعتقال النازية، ولكن السلطات النازية تمكنت من إلقاء القبض على ستة منهم، وقامت بإعدامهم في المعسكر، حيث علّقتهم على مشانق لها شكل صلبان. أما المعتقل السابع، وهو العامل "جورج هايزلر" فقد نجح في مغادرة ألمانيا بمساعدة رفاقه من العمال الشيوعيين المنظميين بشكل سرّيّ. وهكذا بقي الصليب السابع، الذي أعدّه النازيون يشنقوه عليه، خالياً، مما شكّل تحدياً للسلطات النازية، التي عجزت، رغم ما تملكه من إمكانات قمع هائلة، عن إلقاء القبض على المعتقل الفارّ. وبذلك تحوّل الصليب السابع إلى رمز للنضال ضدّ النازية. في رواية "الصليب السابع" بلغت أنّا زيغرز قمّة نضجها كروائية، سواء من ناحية عمق المضمون الإنساني والسياسيّ والفكريّ، أم من ناحية الشكل الفني المتطور، الذي مكّن الروائية من السيطرة على تلك المادّة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية الضخمة، ومن صياغتها أدبياً. وليس من قبيل المبالغة القول إنّ هذه الرواية تعدّ بحق من روائع الأدب الروائي في القرن العشرين، وواحدة من أهم وثائق الأدب المناهض للفاشية في العالم.

6- العبور المزدوج

بعد سنوات قليلة من الانتصارات العسكرية السريعة التي حققتها ألمانيا الهتلرية في الحرب العالمية الثانية، دخل النازيون فرنسا، ولم يكن بالمفاجئ أن يستغلوا وجودهم هناك للقيام بملاحقة المعارضين الألمان الذين لجؤوا إلى هذا البلد. وهكذا أحدق الخطر النازي المميت بآنا زيغرز من جديد، مما اضطرها لأن تغادر باريس عام 1940، وأن تبحث عن مهجر آخر.

توجهت الكاتبة المهددة في أول الأمر إلى الجزء غير المحتل من فرنسا، ومن هناك غادرت المنفى الفرنسي إلى منفى بعيد هو المكسيك. كانت السنوات التي قضتها في باريس سنوات عرفت خلالها الغربة. واللجوء السياسيّ، والتشرد. والقلق، ومعسكرات الالتقاط، والتسكع على أبواب السفارات بحثاً عن تأشيرة دخول أو إذن إقامة. وقد زودت تلك السنوات الكاتبة بمادة روايتها الهامة التالية: "ترانزيت"، التي صدرت عام 1943(7). وكلمة "ترانزيت" لا تعني مجرد السماح بالسفر عبر بلد ما، بل تعني أيضاً العبور من مرحلة حياتية إلى مرحلة أخرى، أما الشخص الذي يقوم بذلك العبور المزدوج فهو العامل الفنيّ "زايدلر"، الذي نجح في الفرار من أحد المعتقلات النازية إلى فرنسا، وهناك تمكن من الحصول على وثائق سفر، ولكنه لم يسافر إلى بلد أجنبي طلباً للجوء، بل قرر، بعد فترة من الانتظار والسلبيّة، إن يلتحق بالمناضلين ضد النازية، لأنه تحول من خلال التجربة إلى إنسان من نوع آخر: إلى مناضل، وفي رواية "ترانزيت" صورت آنا زيغرز بشكل تفصيلي مؤثر ذلك الإرهاب اليوميّ الذي تمارسه البيروقراطية على الناس، وعلى اللاجئين السياسيين خصوصاً، وبرهنت بطريقة مقنعة فكرياً وفنياً أن الإرهاب البيروقراطي هو إرهاب بوروجوازي في حقيقة الأمر، لم تفقد هذه الرواية شيئاً من أهميتها وراهنيتها حتى اليوم، فحياة المنفى والغربة واللجوء السياسيّ قد أصبحت في أواخر القرن العشرين مصيراً للملايين من الناس، الذين يمكن أن يروا في رواية "ترانزيت" مرآة لقصائدهم وحيواتهم.

استغلت آنا زيغرز فرصة لجوئها إلى المكسيك، لتدرس تاريخ بلدان أمريكا الجنوبية وثقافاتها، ولا سيما تراثها الشعبي، ومن وحي تلك الدراسة كتبت آنا زيغرز عدداً من القصص التي استوحتها من ذلك التراث، وأهم تلك القصص:

"عرس في هاييتي" و "إعادة تطبيق العبودية في غواديلوبه" و "ضوء على المشنقة" وقد أظهرت الكاتبة في قصصها هذه أنّ تراث شعوب أمريكا الجنوبية ينطوي على لحظات وعناصر تحررية وثوريّة، وأنّ تاريخ تلك الشعوب حافل بانتفاضات شعبية ضدّ القهر الطبقيّ والقوميّ، وضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى الاستعمار الخارجيّة.

7- العودة إلى الوطن

في عام 1945 سقط "رايخ الألف عام"، كما كان يحلو للنازيين أن يسمّوا نظام حكمهم، وخلّف وراءه بلاداً مدمّرة، وشعباً محطماً ومشوّهاً، لقد رأى الألمان بأمهات أعينهم حجم الكارثة التي قادتهم النازيّة إليها. ولكن سقوط ألمانيا الهتلرية قد شكّل في الوقت نفسه بداية مرحلة جديدة من تاريخ ألمانيا، وفرصة لبناء مجتمع جديد، وتصفية الإرث الرجعي الذي خرجت النازية من رحمه. وقد كان من الأمور البدهية أن تكون أنّا زيغرز في مقدّمة الكتّاب والمثقفين المنفيّين الألمان، الذين عادوا إلى ألمانيا للمشاركة في بناء ذلك الجديد، والمساهمة في الحيلولة "دون تكرار أخطاء الماضي". ففي عام 1947 عادت الكاتبة إلى ذلك القطاع من ألمانيا الذي احتله الجيش السوفييتي، وهو القطاع الذي تحوّل فيما بعد إلى "جمهورية ألمانيا الديمقراطيّة". فرفاق النضال ضدّ الفاشيّة، من أمثال برتولت بريخت، ويوهانّس بشر، وألكسندر آبوش، وفيلي بريدل... قد عادوا جميعاً إلى هناك. وبعودتها إلى ألمانيا بدأت مرحلة جديدة من سيرة هذه الكاتبة.

بعد عامين من عودتها، أي في سنة 1949، نشرت أنّا زيغرز روايتها الجديدة "الأموات يظلّون شباباً"(8)، التي تعدّ من أضخم رواياتها وأهمّها. إنها رواية تؤرّخ فيها الكاتبة للمجتمع الألماني من عام 1918، أي منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى، إلى عام 1945، أي نهاية الحرب العالمية الثانية. وفيها لم تكتف الكاتبة بإدانة النزعة العسكرية الألمانية، بل سلّطت الأضواء أيضاً على ذلك التحالف الرجعي، الذي كان قائماً بين البورجوازية الكبيرة وبين كبار الضباط والقادة النازّيين، وصوّرت الطبقة العاملة كقوّة تاريخية، وقفت في مواجهة ذلك التحالف. وفي هذه الرواية تصوّر الكاتبة المعسكر الرجعي الألماني دون مواربة.

فهذا المعسكر يتجسّد في شخصيات تمثّل طبقات وشرائح اجتماعية معيّنة، كالرأسمالي الكبير "فون كليّم"، والضابط البروسيّ "فون فنتسلوف"، وفي مواجهة ذلك المعسكر الطبقي الرجعي، الذي يشكّل القاعدة الاجتماعية للسلطة النازية، تقف الطبقة العاملة، مجسّدة في العامل الشيوعي "إرفين"، الذي يغتاله الفاشيّون، والعامل الاشتراكي الديمقراطي "غِشكِه"، إنّ ممثلي الطبقة العاملة في هذه الرواية أناس بسطاء عاديّون، ولكنهم في الوقت نفسه غير مستسلمين للضياع، مثلما هي حال الشخصيات في رواية "الرجل الصغير" لهانز فلادا (Hans Fallada) (9) إنهم بالفعل أشخاص بسطاء مستضعفون، ولكنّ ما يميّزهم عن غيرهم هو وعيهم الطبقي، وفهمهم الصحيح لأوضاعهم الاجتماعية.

ولذلك فهم لا ينخدعون بالتضليل النازيّ، ويتحركون فيما بعد لمقاومة الفاشيّة، التي يرون فيها عدوهم الطبقي. وبالمناسبة فإنّ تلك السمة مشتركة بين كثير من شخصيّات أنّا زيغرز الروائية والقصصيّة: إنهم أناس بسطاء عاديّون، ولكنهم يبدون في الحياة اليومية، وبشكل عمليّ، قوّة ترقى إلى درجة البطولة. فهم أناس ضعفاء، ولكنهم يثبتون جدارتهم في ظلّ أوضاع بالغة الصعوبة. ولعلّ ذلك هو ما دعا أنّا زيغرز لأن تعنون إحدى مجموعاتها القصصية الهامّة بـ "قوّة الضعفاء"(10)

8- مرحلة إبداعيّة جديدة

انقضت تسع سنوات على صدور رواية "الأموات يظلون شباباً" قبل أن تصدر رواية أنّا زيغرز التالية: "القرار"(11). أمّا المقصود بالقرار فهو قرار إقامة أوّل دولة اشتراكية في التاريخ الألماني الحديث فوق المنطقة السوفيتية أو الشرقية من ألمانيا المحتلة. إنه قرار لم يقتصر اتخاذه على القيادة السياسية للحزب الإشتراكي الألماني الموحّد (SED) ، بل هو قرار كان على كل ألماني أن يحدد موقفه منه، تأييداً أو معارضة، وإذا كانت روايات أنّا زيغرز وقصصها السابقة تدور حول موضوع الفاشية والنضال ضدّها، فإنّ موضوع الرواية الجديدة هو انقسام ألمانيا بين عامي 1947و 1951 إلى دولتين: دولة اشتراكية متحالفة مع الاتحاد السوفييتي، وأخرى رأسمالية متحالفة مع الولايات المتحدة الأمريكية والدول

الرأسمالية الغربية الأخرى. و "القرار" هي أيضاً رواية السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية من تاريخ الشعب الألماني، الذي دمّرت الحرب مدنه واقتصاده ومعنوياته، إنها سنوات البرد والجوع وإزالة الأنقاض، التي شكّلت رواية "القرار" واحدة من أهمّ وثائقها الأدبية.

لقد كان حسم الموقف لصالح الاشتراكية قد شكّل موضوع رواية "القرار" فإنّ عملية بناء الاشتراكية قد شكّلت مادّة الرواية التاسعة والأخيرة لأنّا زيغرز المعنونة بـ "الثقة"(12) في هذه الرواية، التي صدرت عام 1968، تصوّر الكاتبة عملية بناء الاشتراكية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية" عبر تصوير الأشخاص الذين يبنون تلك الاشتراكية. إنهم أشخاص من العمال والمهندسين والمعلمين وغيرهم من الفئات الاجتماعية. ومن المعروف تاريخياً أنّ عملية بناء الاشتراكية في الجزء الشرقي من ألمانيا قد تمّت في ظلّ ظروف شديدة التعقيد، وقد سعت القوى الرأسمالية لعرقلة تلك العملية وتخريبها. ولكنّ الناس الذين اتخذوا "القرار" وتبنوه واثقون من أنفسهم، ومن صحّة قرارهم وسلامة ما يقومون به. ولذلك فإنّ الثقة تسرد بينهم وبين ثقة الناس في المجتمع الاشتراكي. إنها ثقة لا يكسبها المرء إلاّ إذا تقرّب من الآخرين، وتعرّف إلى مشكلاتهم، وتضامن معهم. وهذه الثقة هي أساس العلاقات الإنسانية في المجتمع الاشتراكي. إنّ رواية "الثقة" تنطوي على رسالة موجّهة إلى بُناة الاشتراكية، تدعوهم للالتصاق بالجماهير، وعدم التقوقع، وإلى نشر العلاقات الرفاقية، والتضامن مع الناس، ومشاركتهم همومهم ومشكلاتهم. إنها دعوة إلى نمط من العلاقات الاجتماعية قائم على التضامنِ العمليّ والثقة المتبادلة. لقد صاغت أنّا زيغرز تلك الدعوة بصورة إيجابية بنّاءة، لا بأسلوب انتقادي. أتراها كانت تعلم أنّ الثقة التي وعت إليها في روايتها لم تكن قائمة، وأنّ هوّة كبيرة من عدم الثقة كانت تفصل كوادر "الحزب الاشتراكي الموحّد" عن جماهير الشعب التي يتحدّث باسمها، وأن تلك الجماهير كانت تنتظر الفرصة السانحة لتنفضّ عن ممثّليها المزعومين وتنتفض عليهم؟ لقد حدث ذلك سنة 1945، ثمّ حدث سنة 1989، عندما اتخذ الشعب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية قراراً بالتخلي عن بناء الاشتراكية، والانضمام إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية ذات النظام الرأسمالي فهل كانت "الثقة" التي تحدّثت عنها أنّا زيغرز في روايتها ثقة حقيقية، أم ثقة موهومة؟ إنها أسئلة لا بدّ من أن تطرح، بعد أن زالت

جمهورية ألمانيا الديمقراطية ونظامها الاشتراكي، الذي ما عاد يذكر إلا كواحد من الأنظمة التوتاليتارية، التي لا تقوم على "الثقة" بقدر ماتقوم على الخوف والنفاق اللذين تشيعهما أجهزة الأمن التي خصّصت لها في "جمهورية ألمانيا الديمقراطية" سابقاً وزارة مستقلة سميت "وزراة أمن الدولة" . إلاّ أنّ ما حدث في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات في الجزء الشرقي من ألمانيا وفي أوروبا الشرقية بالاشتراكية بأكملها، هو أمر لم يكن أحد في الخمسينات والستينات قادراً على أن يتصورّ حدوثه. وهذا ينطبق أيضاً على الكاتبة أنّا زيغرز.

9- أنّا زيغرز القاصّة

لم تكن أنّا زيغرز الكاتبة روائية فحسب، بل كتبت في الوقت نفسه عدداً كبيراً من القصص القصيرة والمتوسطة الحجم، التي حظيت بإقبال كبير من جانب القراء وباستحسان النقاد، لا بل إنّ بعضهم رأى أنّ قصص أنّا زيغرز تمثّل الجزء الأهم من إبداعها الأدبي. وقد صدرت تلك القصص في طبعات منفردة، وفي مجموعات مختلفة أبرزها "عشّ النحل" و "قوّة الضعفاء" و "قصص مختارة". ومن أهمّ مظاهر الاعتراف بأهميّة أنّا زيغرز القاصّة، حقيقة أنه لا تخلو أي من "المختارات القصصية الألمانية في القرن العشرين"، سواء تلك التي صدرت في الجزء الشرقي، أم تلك التي صدرت في الجزء الغربي من ألمانيا، من قصّة واحدة على الأقل من قصص أنا زيغرز. فمكانة هذه الكاتبة في أدب القصّة الألماني الحديث لا تقلّ عن مكانتها كروائية. أما العالم الذي يطالعنا في قصصها فهو العالم نفسه الذي يطالعنا في رواياتها: إنه عالم الناس البسطاء العاديين، الذين يناضلون بأشكال مختلفة ضدّ مستغليهم ومضطهديهم.

في أوّل الأمر يظن المرء أنّ هؤلاء الناس الذين أرهقتهم أعباء الحياة، لن يتحرّكوا أبداً. فالواقع الثقيل يجثـ ـلى صدورهم، في العمل، والبيت، والشارع. أمّا العدّو الطبقي فهو عدوّ قوي وشرس، لا يرحم. ولكنّ برغم بساطتهم، فإنّ هؤلاء الناس يتطوّرون، ويستيقظون، ويعون واقعهم، ثمّ ينظّمون أنفسهم للدفاع عن مصالحهم الطبقيّة، والكاتبة أنّا زيغرز تصوّر تلك العملية أو السيرورة بكلّ أبعادها وتعقيداتها، لا تبسّط، ولا تختصر، ولا تبتر، كما يفعل بعض ممثلي "الواقعية

الاشتراكية" رغبة منهم في إنتاج "أبطال إيجابيين"، فينتجون شخصيات أدبية تفتقر إلى الواقعية والمصداقية. أمّا أنّا زيغرز فهي ترى، خلافاً لهؤلاء، أنّ عملية استيقاظ إنسانٍ يكبّله المجتمع القائم داخلياً وخارجياً، ليست بالأمر السهل ولا البسيط، وكثيراً ما تبدو تلك العملية شديدة البطء، ومثيرة للسأم والإحباط، ولكنّ الكاتبة أنّا زيغرز آثرت أن تقدّم أعمالاً أدبية واقعية ذات مصداقية، على تقديم أعمال تنطوي على إثارة مصطنعة زائغة. وفي ذلك تجلّت واقعية أنّا زيغرز الأصيلة، التي أكسبتها احترام الأوساط الأدبية والنقدية والقرّاء. وحتى أولئك الذين يختلفون مع هذه الكاتبة فكريًا أو سياسيًا، ولا ينكرون أنها أديبة عظيمة.

10-استقبال مزدوج

حظيت أنّا زيغرز في الجزء الشرقيّ من ألمانيا (جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقًا) بتكريم قلّ أن حظي به أديب آخر. فقد منحت أرفع الجوائز الأدبية، وظلّت رئيسة لاتحاد الكتّاب منذ تأسيسه إلى عام 1978، وبقيت رئيسته الفخرية حتى وفاتها سنة 1983. كما طبعت أعمالها الأدبية بأشكال مختلفة، ويُسّرت لأوسع شرائح المتلقّين. أمّا النقد الأدبي فقد احتفى بأدبها احتفاء شديداً، وخصّه بجهود نقدية كبيرة. لقد كانت أنّا زيغرز طوال ربع قرن السيّدة الأولى للأدب الألماني الديمقراطي.

أمّا في ألمانيا الغربية فقد قوبلت أنا زيغرز ردحاً طويلاً من الزمن بالتجاهل والصمت، وذلك لكونها أديبة "شيوعية" أو "شرقيّة" ولكنّ الوضع أخذ يتغيّر ابتداء من أواخر الستينات، وذلك بعد أن تراجعت نزعة العداء للشيوعية، وانتصرت دعوة التعايش السلمي بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، وبين الدولتين الألمانيتين. وفي ضوء ذلك ظهرت بوادر موقف موضوعي من الأدباء الألمان الشرقيين، ومنهم أنا زيغرز، فأخذت دور النشر الألمانية الغربية تهتمّ بأعمالها الأدبية وتطبعها، وبدأ النقاد الألمان الغربيون يهتمون بتلك الأديبة "الشرقيّة" ويدرسون أدبها ويقوّمونه. كان التوجه السائد هو التقليل من أهمية "شيوعيتها"، والتركيز على أن تلك الشيوعية أخلاقية في المقام الأول، وليست سياسيّة، ومن توجّهات ذلك النقد التقليل من أهميّة أعمال أنّا زيغرز المتأخرة، التي تعالج فيها

قضايا بناء الاشتراكية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، كروايتي "القرار" و "الثقة"، وإعلاء شأن أعمالها التي تدور حول النضال ضدّ الفاشيّة، لقد كانت الطريقة التي تعامل بها النقد الأدبي في ألمانيا الغربية مع أدب أنّا زيغرز هي الطريقة نفسها، التي تعامل بها مع أديب ماركسيّ وشرقي آخر هو برتولت بريشت (Bertolt Brecht) ، وتتمثل تلك الطريقة في التركيز على الجوانب الفنيّة والجماليّة، والتقليل من شأن المضامين الفكرية والسياسية التي تنطوي عليها أعمال الأديب.

ومهما يكن من أمر، فإنّ مؤلفات أنّا زيغرز الأدبية قد نشرت في ألمانيا الغربية من قبل واحدة من أهمّ دور النشر الألمانية، ألا وهي دار "لوختر هاند" (Luchterhand) ، وقد حظيت تلك الأعمال باهتمام القرّاء والنقّاد وتقديرهم. حتى أنّ مارسيل رايش- رانيتسكي"، (Marcel Reich- Ranicki) الذي يعدّ "بابا النقد الألماني الغربيّ"، وصف أنّا زيغرز بأنها "أديبة كلّ ألمانيا، وليست ملكاً لجزء واحد أو لدولة ألمانية واحدة. ومن مظاهر الاحتفاء الألماني الغربي بهذه الأديبة إعادة مواطنة مدينة "ماينتس"، مسقط رأسها، إليها، بعد أن كانت تلك المواطنة قد سحبت منها، وتأسيس "جمعية أنّا زيغرز".

اختلف الوضع بصورة جذرية بعد أن سقط النظام الاشتراكي في ألمانيا الديمقراطية وحُلّت تلك الجمهورية، فقد تعالت أصوات أراد أصحابها أن ينالوا من أنّا زيغرز وأدبها وسيرتها النضالية ومصداقيتها، وذلك بإثارة الشبهات حول علاقتها بقيادة النظام وجهاز أمن الدولة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وقد جرى ذلك في إطار حملة انتقاميّة شرسة، أريد منها الإساءة إلى أبرز رموز الحياة الأدبية في ألمانيا الديمقراطية، عبر تصويرهم كعملاء لوزارة أمن الدولة. ولئن كانت تلك الحملة قد أصابت الحاحاً في بعض الحالات، فإنها لم تصب في حالة أنّا زيغرز نجاحاً يستحق الذكر، لأنه لم يعرف عن هذه الكاتبة أنها قد أساءت، خلال توليها رئاسة اتحاد الكتّاب، إلى أحد من زملائها أو وشت به. كذلك فإنّ من السذاجة الاعتقاد أنّ أحداً يستطيع أن يتبوّأ منصباً ثقافياً كهذا، دون أن يكون على علاقة حسنة بالنظام السياسي القائم وقيادته. وفي كلّ الأحوال ليس هناك من يشكّ في أهمية أدب أنّا زيغرز الفنية والفكرية، وفي مصداقية خيارها، أو أن يقلل من شأن نضالها العنيد ضدّ النازية.

كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنّ قرارها بتأييد إقامة "جمهورية ألمانيا الديمقراطية" وبناء الاشتراكية فيها تدفيع من قناعاتها الفكرية والسياسية ومواقفها الأخلاقية، أنه وكان منسجماً مع تلك القناعات والمواقف. ولئن كانت التطورات التي شهدتها أقطار أوروبا الشرقية (المعسكر الاشتراكي سابقاً) وجمهورية ألمانيا الديمقراطية، قد جاءت مخالفة لتوجهات أنّا زيغرز، فإنّ ذلك لا يقلل من مصداقية التزام هذه الأديبة، ومن سلامة موقفها الأخلاقي. فالاشتراكية، بما تعد به من عدالة اجتماعية ورخاء وحريّة، كانت فكرة (طوباوية) اجتذبت أعظم المثقفين والأدباء في هذا القرن. أما اندحار الأنظمة الاشتراكية في أواخر القرن العشرين فلا يدرك على أن أولئك المثقفين والأدباء، الذين اختاروها والتزموا بها كانوا على خطأ وهذا ينطبق على الكاتبة أنّا زيغرز، التي كان تشيّعها للاشتراكية نابعاً من شوق عميق إلى العدالة والتحرر من القهر والاستغلال. وقبل أيّ شيء وبعده فإنّ أنّا زيغرز روائية وقاصّة عظيمة، تجاوزت أهميّتها وشهرتها، وتجاوز تأثير إبداعها الأدبي، حدود أدبها الوطني، مما نقلها إلى دائرة أرحب، ألا وهي دائرة الأدب العالمي، إنّ أنّا زيغرز أديبة عالمية بكلّ المعاني التي تنطوي عليها هذه الكلمة، وأدبها عالميّ مضموناً وشكلاً واستقبالاً، بقدر ما هو وطني. أليست الوطنية طريق الأدب إلى العالمية؟

□

□ الهوامش والإحالات

(*) المؤلف أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة دمشق.

(1) إن العنوان الأصلي لهذه القصّة هو:

(Der Aufstand der fischer von St. Barbara.)

وقد صدرت ترجمة عربية لها عن لغة وسيطة هي الانكليزية. راجع:

أنّا زيغرز، ثورة الصيّادين، ترجمة فوزي سليمان ونبيل راغب، دار النشر للجامعيين، القاهرة، 1970.

(2) عنوان هذه الرواية بالألمانية: (Die Gefährten)

(3) بالألمانية: (Der Uopflohn)

(4) بالألمانية: (Der weg durch den februar)

(5) بالألمانية: (Die Rettung)

(6) بالألمانية: (Das siebte kreus)

(7) بالألمانية: (Transit)

(8) بالألمانية: (Die toten bleiben jung)

(9) روائي ألماني عاش من 1893-1947، وقد اشتهر برواياته الاجتماعية التي تصور بؤس الناس البسطاء له رواية مترجمة إلى العربية عنوانها "السكّير" (Der trinker)، ترجمة أحمد كمال يونس، القاهرة، دار الكتاب المصري، 1957. أما روايته "أيها الرجل الصغير، وماذا بعد؟"

فهي غير معرّبة.

(10) بالألمانية: (Die Kraft der Schwachen) ، وقد ترجم كاتب هذه السطور معظم القصص التي تحويها هذه المجموعة تحت عنوان: "المخرّبون"، بيروت، دار الفارابي، 1981. لمزيد من المعلومات حول قصص آنا زيغرز المترجمة إلى العربية راجع كتابنا: القصة الألمانية في ضوء ترجمتها إلى العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996.

(11) بالألمانية: (Die entscheidung)

(12) بالألمانية: (Das Vertrauen)

□□□

تزفيتان تودوروف
النقّاد - الكتّاب
(سارتر، بلانشو، بارت).

■ ترجمة: زياد العوده. ■

من كتاب: نقد النّقد -
طبعات: سويْ، باريس، 1984.

أقصدُ "النّقاد -الكُتّاب، وليس "الكتّاب - النُقاد"؛ فلن يدور تساؤلي، هذه المرّة، على النّقد الذي يمارسُهُ كُتّاب معيّنون، بل على ذلك النّقد الذي يغدو بحدّ ذاته شكلاً من أشكال الأدب، أو كما نقول اليوم، بتعبيرٍ لم يعدْ له معنىً تقريباً لكثرة استخدامه، عن شكل من أشكال الكتابة، أو في كلّ الحالات التي يكتسبُ فيها هذا النقد سمة أدبيّة جديدة وثيقة الصلة به. وإني أختار لهذا الشكل من النقد ثلاثة ممثلين قد تركوا بصماتهم على الآداب الفرنسية، لفترة مابعد الحرب الثانية (فلا أهمية تذكر أن يكونوا قد كتبوا مؤلفات تخيلية، فضلاً عن ذلك)، وهم (جان -بول سارتر- وموريس بلانشو، وورولان بارت).

-1-

إن سارتر متعدد في موضوعاته، والحال أنه لا حدود عازلة بين فلسفته ونقده، وحتى أعماله التخيُّلية. ولسوف أكتفي هنا بالنصوص المكرّسة للأدب

أساساً، لكي أحافظَ على التوازن بين مؤلّفَي المختلفين. إن سارتر، والحقُّ يُقال، لا يتكلّم على (الـ) أدب، بل على جنسيهِ الكبيرين: الشعر والنثر، ولابدّ من معاينة نظراته على أحدهما، كما على الآخر، بصورة منفصلة.

إن الشعر هو ما يتماثلُ، في مجال الأدب، مع الفنون الأخرى: التصوير، والنحت، والموسيقى، فما تعريفهُ؟

إن الشعراء أناسٌ يرفضون استخدام اللّغة[....]، فالشاعر قد ابتعد، دفعة واحدة، عن اللغة الأداة، واختار نهائياً الموقف الشعريّ الذي ينظرُ إلى الكلمات باعتبارها أشياء، وليس إشارات (ماهو الأدب؟ 1948- الطبعة الجديدة، 1969، الصفحات: 17-18).

إن هذا التحوّلَ في وظيفة اللغة يؤدّي إلى تحوُّلٍ آخر في بُنيتها؛ فكلماتُ الشاعر تحاكي الأشياء التي تستدعيها، وتصبحُ العلاقة بين الدّال والمدلول معلّلة.

إن الدّلالة [....] تغدو طبيعيةً [....]؛ فالشاعرُ [.....]، يختارُ الصّورة الكلامية [.....] بسبب محاكاتها للصّفصاف أو الدرداد [.....] إن اللغة بكاملها مرآة العالم في نظره [....]، وهكذا تنشأ بين الكلمة والشيء الذي له دلالة علاقة مضاعفة متبادلة من المحاكاة السّحرية والدّلالة. (المرجع السابق) (الصفحات: 19-20).

إن كتاب "سان جونيه" (1952)، يُغني لائحة الإشارات المختلفة، ولكنه لا يّغير شيئاً من الشكل الأساسيّ. ويُعتبر التّضادُ بين الدّلالة والمعنى والذي يستخدمُه سارتر لكي يعرّفَ الشّعر نَسْخاً حرفيّاً للثّنائي الرّومانسي:

الاستعارة/ الرّمز. إن المذهب الرّومانسي يتبدّى هنا من غير أيّ قناع، كما يمكن أن نقرأه عند موريتز، ونوفاليس أو ا.ف.شليغيل (حتى وإن اكتشفه سارتر على الأرجح من خلال فاليري، وبلانشو وأومالا رميه): إن الشّعر يتحدّد من خلال لزوميّةِ اللغة، ومن خلال العلاقة المعلّلة بين الدّوالّ والمدلولات. إنه شكلٌ ذو تماسكٍ داخلي.

إن سارتر لا يخفي هذه البُنوّة؛ فالإحالاتُ إلي كتابات بلانشو عن مالا رميه مثلاً شديدة التّواتر في "سان جونيه"، ولكن مع تحفظٍ واحد، وهوأنه حين يوردُها، يكتب في الملاحظات:

إن بلانشو يضيف:"ربما تكون هذه الخديعة حقيقة كلّ شيء مكتوب، وهنا لم أعدْ أجاريه: فلابدَّ له أن يميّز من وجهةِ النّظر هذه الشعرَ عن النثر.(الصفحة:288).

ففي اتجاه النثر إنّما ينبغي إذن أن نبحثَ عن إسهام سارتر الأصيل، في حين أنه يكتفي، بالنسبة للشّعر، بالتذكير بما يبدو له أشبه مايكون بحقائق منسيّة بعض الشيء، ولكنها عامّة.

أما النّثرُ فليس نشاطاً يجد غايته في ذاته؛ فالكاتبُ - النّاثر، كما يقول سارتر في: "ماهو الأدب؟"، "قد اختار أن يكشف النّقاب عن العالم، وأن يكشف الإنسان خاصّة للنّاس الآخرين، لكي يتّخذ هؤلاء النّاسُ مسؤوليّتهم الكاملة تجاه الموضوع الذي طُرح على هذا النّحو صراحةً أمامهم.(الصّفحة: 31). إن الشكلَ نفسه، شكلَ النثر الأدبيَ هو الذي يجعلُه يلعب هذا الدّور الرّائد في المسؤولية، وفي الحرية نتيجةً لذلك. وهذا لأنّ عالم الكاتب لن ينكشفَ في كلّ عمقه إلاّ بمعاينة القارئ له، وبإعجابه به، أو غضبه منه(الصّفحة : 79). وهكذا، فإذا كان القارئ في نهاية الأمر هو الذي يُقرّر معنى مؤلّفي، فإني أحثّه باستمرار على ممارسة حريته بالتبادل. فإذا كنتُ قارئاً، من حيث فعل القراءة نفسه الذي أقوم به، فإني أقرُّ للكاتب بحرّيته. وهذا هو السّبب في أن "فنّ النثر متضامنٌ مع النظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثرُ بمعنىً معين وهو:"الديموقراطية"، والكتابة إنما هي وسيلةٌ معينةٌ لنشدان الحريّة" (الصّفحة:82).

إن الالتزام السّارتري لا يعدو أن يكون وعياً لهذه الوظيفة الوثيقة الصّلة بالنثر الأدبي، مع أنه يحملُ معنىً مضاعفاً؛ فالكاتب في آنٍ واحد، "ملتزم"، بالمعنى الذي يتفاعلُ به مع عصره بصورةٍ طبيعيّة، ويتّخذُ "موقفاً" معيّناً، وبالمعنى الذي يضطلعُ فيه بدورِ مرشدٍ نحو الحريّة، ونتيجةً لذلك، نحو تجاوز هذا الموقف: "لدى كلّ كلمةٍ أقولُها، ألتزمُ في العالم أكثر، وفي الوقت نفسه، أخرجُ من هذه الكلمة قليلاً، لأني أتجاوزها نحو المستقبل". (الصفحة: 29).

إن الفنّ الملتزم ليس فنّاً خاضعاً لأهدافٍ سياسية بل هو فنٌّ واعٍ لهويّته ويقعُ على مسافةٍ متساوية من "الدّعاية الصّرفة"، (التي ينزعُ الإنسانُ أحياناً إلى مماثلته بها"، و"التسلية الصّرفة"، (الصفحة: 356)، والتي هي الحدُّ الذي يصلُ إليه الشّعر. ومهما يكن من أمر، فإن النثر (الأدب) يتحدّدُ من خلالِ وظيفةٍ اجتماعيةٍ تتعدّى

التاريخ، ولا تقبلُ لنفسها بأن تسقط من حساب المذهبيّة الفرديـة النزعـة، والنسبية، مذهبيـة الرّومانسيين؛ بمـا أنهـا تمسّ قيم مطلقـة معينــة: "فمـع أن الأدب شـيءٌ، والأخلاق شيءٌ آخر تماماً، فإننا نميّز الضّرورة الأخلاقيـة فـي أعمـاق الضـرورة الجمالية.

إن "سان جونيه" أقلّ وضوحاً حول هذا الموضوع. يبقى أن النّاثر هنا، على عكس الشاعر، هو دوماً ذلك الذي "تلغى اللُّغة" بالنسبة إليـه، "لصـالح الأفكـار التي قام بنقلها"(الصّفحة: 509)، إنه في اتجاه الشـفافية، بمواجهـة الكثافـة الشـعريةِ ففي هذا الكتاب، إنما يتمسكُ سارتر بتضمينِ آخرِ للتضاد؛ ففي الشعر، تدورُ اللعبةُ بينَ الشّاعر واللغة، لأن دورَ القارئ يكون منفعلاً على نحوٍ صرف، في حيـن أن اللغـةَ فـي النثر هـي المنفعلـةُ والخاضعـةُ للجوهريّ الذي هـو التّواصـلُ بيـن المؤلِـف والقارئ: يُبنى النـثرُ علـى هذا الإقـرار المتبـادل". (المرجـع السّابق). وهكذا فـإن التّواصلَ فعلٌ اجتماعيّ، وللنثرِ، والحالة هذه، وظيفةٌ أخرى غير أن يكون نثراً. أما الشكلُ الرّومانسيّ، فلا نزالُ حتى الآن خارجه.

ومع ذلك، فإن مشكلةً ستبرزُ، وسارتر يـردّدُ أن القـارئ عنصـرٌ مكوّنٌ من عناصر الأدب.

إن الموضوع الأدبي بلبلٌ غريبٌ لا وجود له إلاّ في حالةِ حركة، ولكي نجعله يظهرُ، لابدَّ من فعلٍ ملموس، وهذا البلبلُ لا يدومُ إلاّ بقدر ما يمكن لهذه القراءة أن تدوم. (ماهو الأدب؟ الصفحة:52). إنّ كلّ كتابٍ أدبي دعوة، فأن أكتبَ، معناه أن أستدعي القارئَ لكي ينقل إلى الوجود الموضوعيّ الكشفَ الذي شرعتُ أقومُ بـه بواسطة اللغة. (المرجع السّابق: الصّفحة: 59).

إن كلَّ بنيةِ هذا الكتاب، كتاب سارتر تهدف إلى التـأكيد على أهميـة القـراءة والقارئ: والسؤال الذي يُستخدمُ كعنوانٍ للفصل الأول: "ماهي الكتابة؟" لايجدُ جواباً عليه، إلاّ إذا علمنا "لماذا نكتب؟"، وهو عنوان الفصلِ الثاني وموضوعه. والحـال فلن نفهم الـ"لماذا" إلاّمن خلال سؤالٍ ثالث (وفصل ثالث)، وهو "لماذا نكتب؟"، وهو مفتاحُ العقدِ في الكتاب بأكمله.

والحال، فإن سارتر يرى أن هذا القـارئ هو، بطبيعـة الحـال، قـارئ "معين" متموضعٌ في الزّمان وفي المكان؛ فهويّةُ الفعل الأدبي محدّدة تاريخياً إذن: "وحتى

لو تمنى الكاتبُ الأمجادَ الأدبية، فهو يتكلّمُ على معاصريهِ، وعلى مواطنيه وأخوته، في الجنس، وفي الطبقة"(الصفحة: 88)، ولو كان دورُ القارئ محدوداً لكان الأمرُ بلا أهميةٍ، وبما أن الدور على العكس من ذلك، حاسم، فإن الأدب سيلقى نفسه محروماً من بُعده الشامل. إن القارئ (والمؤلف، نتيجةً لذلك ومغزى المؤلف نفسه)، يتميّز بتاريخيّته (الصفحة: 90)، ويختمُ سارتر كلامه بهذه المقارنة الشهيرة: "يبدو أن الموز يصبح ذا طعمٍ أطيب، عندما يقطف للتوّ. وبالمثل، فإن كتبَ الفكر ينبغي أن تستهلك في موضعها (الصفحة:96). وماهو مسألةٌ تقريبيّةٌ فقط بالنسبة للموز، يصبحُ ضرورةً ملزمةً بالنسبة للكتب: إن المعنى (الأفضل) يقدّمه القراء الذين توجّهت إليهم هذه الكتب أصلاً. والنبذة الافتتاحيّة في تاريخ الأدب الفرنسي، والتي تشغل أواسط هذا الفصل الثالث، توضحُ البرنامج، بحيث يميّزُ سارتر ثلاث فتراتٍ كبيرة من الماضي، وتتصفُ كلٌّ منها بعلاقةٍ خاصّةٍ، بين المؤلفين والقراء: العصر الوسيط، الكلاسيكية (الاتباعية)، والقرن الثامن عشر... الخ... وهو يوضحُ كلّ مايدينُ به أدبُ تلك الفترة لهذه العلاقة.

إن نتيجة كهذه تتضمّن شيئاً مخيّباً؛ وليس ذلك لأن تحليلات سارتر جزئية، ومتسرّعة بالضرورة؛ فما كان للأمر أن يكون خلاف ذلك في كتابةٍ برنامجية معينة، وليس لأن الوقائع التي تكشفها (حسبان المؤلفات تبعاً لتوقّعات الجمهور)، غير موجودة؛ بل على العكس من ذلك. ونحن نعلم أن إيحاءَ سارتر ذاك قد استثمرُ استثماراً وفيراً في "علم جمال التلقّي" الذي ازدهرمنذ عشرين سنةً في ألمانيا. ولكن لأن كلّ القطط قد أصبحت رماديّة (أو أخطر من ذلك، لم نعدْ نجد إلاّ القطط)[1].

إن الكتّابَ كافة يعانون بصورةٍ متماثلةٍ من ضغط التاريخ؛ فهم يكتبون للجمهور نفسه، وتجربةُ الأدب المباشرة تجعلنا نشعر بفارقٍ هائل بين كاتبين معاصرين؛ فالإطار المفهوميّ الذي يقترحُهُ سارتر لا يتيحُ لنا أن نميّز بين فلوبير والغونكور. فقد كان سارتر يطرحُ، عند نقطة الانطلاق، أن الأدبَ مجالٌ للتفاعلِ المتبادل أي: بين الموقف الخاصّ والحريّة الشاملة. ومع ذلك، فقد وصلت الصّورةُ إلى نهايتها، افتقرت؛ وضاع البعدُ الشّامل أثناء الطريق؛ فالتقى تصوُّرٌ تاريخيٌّ النزعة للأدب النسبيّة الرّومانسية. وكلُّ الاختلاف الذي كان يُفترضُ أن يفصل

---

[1] *ترجمة حرفية اضطررنا لاعتمادها، لضرورة السّياق، والمقصودُ طبعاً هو أن الأشياء قد اختلطت. (م:ز.ع).*

النثر عن الشعر قد آل أخيراً إلى شيء لا يُذكر، طالما أن الملازمةَ تهيمن هنا كما تهيمن هناك، ولا تتغيّر إلاّ طبيعتُها: ملازمةٌ جمالية من جهة وتاريخيةٌ من الجهة الأخرى.

إن سارتر نفسه يشعرُ بالخطر، ويدافعُ عن نفسه ضدّ هذا الخطر في الصفحات التي تلي تاريخه الموجز للأدب:"إذا كان لابدّ أن نجد فيه [في هذا العمل]، محاولةً سطحيةً حتى لتفسير "سوسيولوجي"، فقد فقد دلالته (الصفحة: 183–184). إنه يرجع إلى اقتضاء البداية الجدليّ؛ فهو يقول لنا إن هدفه قد كان: "أن يكتشفَ في آخر الأمر، حتّى ولو كان ذلك أشبه مايكون بمثلٍ أعلى، ماهيّةَ المؤلف الأدبي البحت، ويقترنُ بذلك نموذجُ الجمهور -أي المجتمع- الذي تتطلّبه هذه الماهية. (الصفحة: 186). ويكتب أيضاً أن إحدى الصّفات الأساسية والضّرورية للحريّة أن يتحدّد موضعُها': فوصفُ الموضع لا يمكن أن يضرّ بالحريّة". (الصفحة: 184)، ومع ذلك. فهذا مايحدثُ فعلاً. ولم تعدْ جُملُ سارترتتعدّى أن تكون مُصادرةً على المطلوب. إن الحريّة والماهيّة قد ضاعتا في الطريق. ولم يعدْ بين أيدينا غير الموقف والمجتمع. وهذا شيء قليل. أو أن سارتر، على الأصحّ، قد أخفى هذه الحجج الشاملة لكي يجعلها تظهر مجدّدا، كالمشعوذ، وليجعل منها مكافأةً على سباقٍ لا نوشك على استشراف نهايته:"إن الأدب الفعليّ لا يمكن أن يتعادل مع ماهيته إلاّ في مجتمعٍ بلا طبقات"(الصفحة: 191)، وبانتظار ذلك، وفي هذا العالم الأرضي: "فليستندْ الكاهن إلى الخير، وإلى الكمال الإلهي، وإلى الجمال، أو إلى الحق، فهو، على الدّوام [كالكاتب والمثقف بالنتيجة إلىجانب المضطهدين. إنه حارسٌ لهم، أو مهرجٌ مضحك، والاختيار يعودُ إليه، إنه خيارٌ محزنٌ، ولكن نتيجته هزيلة أيضاً.

وإذا كان الأدبُ لا يحقّق ماهيّته إلاّ في المجتمع الذي لا طبقات فيه.

في حين أنه يكون تماماً ذا موقفٍ معيّن في العالم الواقعيّ؛ فمن المفترض أن نقبل حاضراً كئيباً لأنه مصحوبٌ بوعد جميل: ونتعرّف هنا بنيةً عقائدية تميّز بلدان "الاشتراكية الفعلية". والحقّ أن الأدب، ونحن نحدس بذلك حدساً، يجعلنا نعيش في كلّ لحظة انتماءه التاريخي الخاصّ وتوقه الشامل. إنه حريّةٌ في الوقت نفسه الذي هو فيه حتميةٌ. وهذا الحدسُ هو الذي نودُّ أن نتمكن من جلائه وإيضاحه، أكثر من أن نتعلّل بالطوباويات النظيرة للماركسية.

فكيف يحدث أن يصل سارتر الذي انطلق من واقعة صحيحة –هي ملاءمة القارئ– إلى استنتاج مخيّبٍ إلى هذه الدرجة.؟ ولعلنا نجد جواباً إذا ما قارنا أفكار سارتر وأفكار باختين الذي يتقارب معه، كما سنرى، في نواحٍ عديدة. أما باختين فيحرصُ من ناحيته على التأكيد دوماً على دور القارئ والذي يقرّر، بقدر المؤلف، معنى النص. وليس ذلك لأنه يستطيع أن يسقط عليه أيّ معنى؛ فهذا يُعتبرُ تطلّقاً نخطئ إذا ما جعلناه قاعدةً، وإنما لأن المؤلف يكتب قاصداً القارئ، ومتوقعاً ردّ فعله، ولأنه، هو نفسه، قارئٌ لسابقيه. ولكن باختين يقول إن المؤلف يتخيّل، إلى جانب المرسل إليهم، الخاصين أو التاريخيين، يتخيّل مرسلاً إليه آخر هو"مرسلٌ إليه متفوقٌ"، يتمتعٌ بفهم صحيح، ولم يعدْ يعاني من أيّ تحديد.

لا يمكن للمؤلف أن يسلّم نفسه بصورةٍ تامة، أي ذاته وكلّ مؤلفاته الكلامية للرغبةِ الكاملة والنهائية، رغبة المرسل إليهم الحاضرين والقريبين (فالمتحدّرين القريبين يمكن كذلك أن يخطئوا) وهو يتصوّر دوماً (وهومدركٌ تقريباً لذلك)، نوعاً من مرتبةٍ عليا من الفهم المسؤول [....]، وينبع هذا من طبيعة الخطاب الذي يبتغي دوماً أن يكون مسموعاً، ويبحث دوماً عن فهم مسؤول، ولا يتوقّف عندالفهم "الأقرب'، بل يشقّ طريقه أبعد فأبعد (من غير حدود). [استيتيكا (علم الجمال)، الصفحة: 306].

فهل يكون هذا الإغفال "للمرسل إليه المتفوق" هو الذي قاد سارتر إلى الاستنتاجات التاريخية النزعة في كتابه: "ماهو الأدب؟".

لعلّ سارتر قد أحسّ شخصياً ببعض الرّضى تجاه برنامجه؛ فمؤلفاته المكرسة للأدب ليست توضيحاتٍ طيّعةً لذلك البرنامج. والمقصودُ هو أربعة كتب (وعدد من المقالات): بودلير (1947) وسان جونيه، ممثلٌ وشهيد (1952) والكلمات (الذي أنجزه عام 1954، ونشره عام 1963)، و"أحمق العائلة (ثلاث مجلدات بين 1971 و1972)، إن موضوعات هذه الكتب توحي بذلك: فهناك أربعة كتب، وليس أربعة نماذج من الجماهير. إن القارئ يبقى حاضراً في تحليلات سارتر، ولكن ليس كقارئ واقعي وتاريخي، وموجود خارج الكتاب، كلاّ، بل المقصود، على الأصحّ، هو القارئ المتخيَّل والذي يبنيه كلّ من هؤلاء المؤلفين. وهو إذن داخل مؤلّفاته؛ ففي هذه الكتب يبقى المرءُ إلى جانب الكاتب بحزم.

إن هذا الأمر حقيقي إلى درجة أنه من المحتمل أن نتردّد في إدراجِ هذه

المؤلفات ضمن جنس "النقد". إن المسألة تتعلّق بسيَرٍ "وجوديةٍ"، تتوقف في حالتين منها (حالة سارتر وفلوبير) قبل الإبداع الأدبي الحقيقي. وهذا فضلاً عن ذلك المشروع المعلن لسارتر، فنقول الجملةُ الأولى من "أحمق العائلة".

موضوعه: ماذا يمكننا أن نعرف عن إنسان اليوم؟ لقد بدا لي أنه لم تكن الإجابة ممكنة على هذا السؤال إلاّ من خلال دراسة حالةٍ ملموسة: ماذا نعرف مثلاً – عن غوستاف فلوبير؟ (المجلّد الأول، الصفحة:7).

ثمة استفزازٌ بالتأكيد في هذه الـ: مثلاً؛ ولكن الإنسان هوالذي يهمُ سارتر فعلاً، وليس الكاتب؛ وفيما سبق، كان هذا هو مشروع "سان جونيه" أي: "تقديم تحليل لشخص ككل" (الصفحة536)، وتؤكّد الجملةُ الأخيرة من كتاب "بودلير":

إن الظروف شبه المجرّدة لتجربته قد أتاحت أن يشهد بسطوع لا نظير له على هذه الحقيقة، وهي: أن الاختيار الحرّ الذي يختاره المرءُ لنفسه يندمجُ حتماً بما نسميّه مصيره.(الطبعة الجديدة، 1963، الصفحة: 245).

ليس بودلير، والحالة هذه، غير الشاهد –البليغ بصورةٍ خاصّة، والحقّ يُقال – على حقيقة بشريةٍ عامة، ولا يتدخل الأدب في كلّ هذا الأمر بشيء يذكر.

ومع ذلك، فالمسألةُ تدور، في الحالات الأربع، على عددٍ من الكتاب والاختيار لا يمكن أن يكون عفوياً تماماً. وترتبطُ الأطروحةُ التي يدافع عنها سارتر في سيرهِ مجدّداً بجزء من إشكالية: ماهو الأدب؟ وهي إشكاليةُ العلاقة بين الحرّية والحتمية، ولئن كان سارتر يميل في كتابه البرنامجي، خلافاً لمشيئته تقريباً، إلى جهة الحتمية، فهو يستندُ هنا إلى مبدأ الحرية، وكأنه يريد أن يتبين بصورةٍ أفضل بأن الأمر ليس كذلك. ولهذا فلم تعد المسألةُ تتعلّق بالجمهور، ولهذا فإن "مصير الإنسان" يندمجُ بالاختيار الحرّ الذي يقوم به. وقد تكون أيضاً غايةُ كتاب سان –جونيه. هي "إظهار حدود التأويل التحليلي النفسي، والتفسير الماركسي". أي حدود التحليلات السّببية: "والعثورَ على الاختيار الذي اختاره كاتبٌ ما لنفسه"، و"رواية قصةِ تحرُّرٍ بالتفصيل."(الصفحة:536).

إن الحياة إذن حرّيةٌ أكثر منها قدر. ولكن ماذا عن المؤلّفات؟ إن سارتر لا يتناول السؤال مواجهةً، غير أن ممارسته كلّها موجودة لتدلَّ على ذلك، فإذا ما واجه المؤلّفات (فبأيّ شيء آخر يمكننا أن نُواجَه، لدى بودلير، أو لدى فلوبير،

وأيّ مسوّغ آخر يمكن أن نتعلّل به لاختيار هذه "الأمثلة" و"هؤلاء" "الشهود"؟) فهو يحلّل الحيوات، ويكتب السِّيَرَ، ومن الصّعب ألاّ نفكّر بأن علاقةً سببيّة من بعضها إلى بعضها الآخر تسوّغ اختياراً كهذا. وهاهي الحتمية التي نُبذت هناك، ترجعُ هنا بقوة، ويرجعُ معها التفسير التاريخيُّ النزعة للأدب، ونزعةُ النسبية لدى المحدثين. إن رفضَ الاهتمام "بالرسائل اللاّزمنية"، التي كان الفصل الأول من "ماهو الأدب؟"، ينادي بها ليس من التظاهر في شيء.

إن حاشيةً طويلة في كتاب "سان جونيه" معروضةٌ بحدّ ذاتها في إهاب حاشيتين مثيرتين للاستغراب، تحدّدُ أفكار سارتر حول النقد؛ فالنقد موضوعيٌّ أكثر مما هو ذاتي. ولنفهمْ من ذلك أن الناقد قد ينقادُ في النهاية للموضوع الخارج عن ذاته، حتى وإن أسقط شخصيته على المؤلّف المدروس (كما يسقط، نتيجة لذلك أيضاً، عصره ومحيطه الخ.... عليه):

لئن كانت الموضوعيةُ مشوّهةً إلى حدّ ما، فهي كذلك ظاهرةٌ للعيان (الصفحة 517)، يمكن للناقد، بلا شك أن "يفسر مالا رميه"، وأن "يجذبه إلى نفسه"، فهذا بالضّبط هو الدليلُ على أنه يستطيع أيضاً أن يوضحه في حقيقته الموضوعية [....] ففي كتابٍ نقديٍّ "جيّد"، نجدُ الكثيرَ من المعلومات عن المؤلّف موضوع النقد، وبعضَ المعلومات عن الناقد [....] فعندَ الابتذالات الذاتية النزعة التي تحاول في كلّ موضع أن تغرق السّمكة، لابدّ من تجديد قيمة الموضوعية.(الصفحة:518). الموضوعية: نتيجة لذلك هي: استقلال السّياق (سياق الناقد)، من خلال اللا-تاريخانية. ولكن أيةَ موضوعيةٍ نقصدُ؟ إن الحاشيتين اللتين تعلّقان على الحاشية الأولى تقدّمان مثالين مختلفين تماماً. فالملاحظةُ الأولى تطرحُ على بساطِ البحث "حقائق تتعدّى التاريخ": لقد كتب ديكارت: "خطاب الطريقة": هذه حقيقةٌ موضوعيّة، ولكن ليس فيها شيءٌ مطلق ("أبديّ" كما يقول سارتر)، أي حقيقةٌ لواقعةٍ معينةٍ ليست غير تمهيدٍ لعملِ الناقد الذي لا يبدأ فعلاً إلاّ مع التأويل. أما الملاحظة الثانية فتقدم مثالاً أكثر إثارةً للاهتمام بكثير لرفض النزعة الذاتية. فقد كان كليمنسو يقول:"إني أرفض عقوبة الإعدام". أما باريّس الذي كان يحبُّ المقصلة حقّاً فقد كان يقول: "إن السيّد كليمنسو لا يمكنه أن يحتمل رؤية الدّم"، إن الحكم بالإعدام يتّصف بموضوعيةٍ من طبيعةٍ مختلفة تماماً: ولا يمكن أن تكون حقيقية بالنسبة للوقائع، ولكنها تتوق إلى العدالة الشاملة. ومن الخداع طبعاً أن نقلّصها إلى

تعبيرها عن ميلٍ شخصيّ.

غير أن تلك الموضوعية نادرةٌ في مؤلّفات سارتر؛ ففي تفكيره النقد، يقف إلى جانب باريس أكثر مما يقف إلى جانب كليمنسو، فأيةُ فائدةٍ في الأمر، إن لم تكن هذه الفائدة هي معرفة إن كان الفنانُ إلى جانبِ المضطهدين على الدّوام ولماذا يُقال إن الناقد يعيش في الضيق، وإن زوجته لا تقدّره كما ينبغي، وإن أبناءه عقوقون، ونهايات الأشهر صعبة عليه"، بعد أن نتبين أن النقّاد يهتمون بمغازي المؤلّفات (ماهو الأدب؟ الصفحة: 36).

ولماذا ينبغي أن نكتب سير فلوبير وبودلير وجونيه وسارتر لكي نفهمهم، إن لم يكن ذلك لأن معنى مؤلّفاتهم يرتبطُ بميولهم الفرديّة، كما هي الحال بالنسبة لآراء كليمنسو، حسب رأي باريس؛ فهذا المعنى بعيدٌ عن الموضوعية والشمولية، على طريقة إدانة عقوبة الإعدام؟

علينا ألاّ نخلط بين معنيين للتضاد بين الذاتي والموضوعي؛ فالمعنى الذي يفكّر به سارتر في حكايته عن باريس قريبٌ من التضادّ بين الفردي والشامل، وهو معنى قابلٌ للتبديل حسب الظروف، أو حسب علاقته بالمطلق، غير أنه في مقطعٍ آخر يماثلُ بين الذّات والإرادة (والحرّية)، وبين الموضوع والامتثال (والحتمية). إن الذات هي أنا، والموضوع هو الآخر،طالما لم أقرّ له بكرامةٍ تُعادل كرامتي، وطالما لم أفسح له المجال ليتكلّم.

أنا، بالنسبة لنفسي، ذاتٌ بالقدر نفسه الذي يُعتبر فيه قريبي موضوعاً في نظري [....] إن زعيماً مالا يكون قطّ موضوعاً بالنسبة لتابعيه أو يهلك ونادراً ما يكون ذاتاً بالنسبة لرؤسائه: (سان -جونيه، الصفحة: 542). والحق أن سارتر، حين يتكلّم على النقد، ينزلقُ من المعنى الأول إلى الثاني شيئاً فشيئاً. إنه يكتبُ لكي يحاربَ الذاتية النقدية: "إن الإنسان موضوع بالنسبة للإنسان"، (الصفحة:518).

إن نقد سارتر، من وجهة النظر هذه، موضوعيّ حقاً (في حين أنه كان يظل ذاتياً بالمعنى الأول للكلمة (لأنه كان يتقيّد بحجّة باريس)، وليس هناك حوار من سارتر إلى جونيه، ومن سارتر إلى بودلير، وإلى فلوبير. بل هناك، من ناحية، سارتر الذي يتكلّم، والذي يندمجُ بالحقيقةِ الشاملة (إذ أن كلّ حالةٍ تمثّل لذلك، وبودلير، شأنه شأن، جونيه، يختارُ حياته) وتحوّله هذه الحقيقة إلى موضوع

حرفياً. ويلفتُ أحدُهم نظر سارتر إلى أنها طريقةٌ لمماثلة الحيّ بالميت، فيما يخصّ جونيه، فيحتجّ قائلاً: ولماذا أريد، أنا بالذات، أن أدفنه؟ إنه لا يزعجني"، (الصفحة:528). أما جونيه، وإن كان قد شعر بالطعنة، فقد نهض منها. ولكن التسامح: ("إنه لا يزعجني")، فهل يكفي؟ ومن الناحية الأخرى، فهناك، في النتيجة المؤلفون المحرومون من الصّوت، والذين قلصت مؤلفاتهم إلى الذاتية التاريخية في الوقت نفسه الذي قلصت فيه إلى موضوعية الشيء. أما الآخرون، فهم محرومون من قدرتهم على تجاوز خصوصية موقفهم، أما هو، فلا يتدخلُ إلاّ باعتباره مالكاً للحقيقة غير الشخصية؛ فإذا ماكانت العلاقةُ بين الذات والموضوع تراتبيةً حقاً، فباسم أيّ شيء يمتلكُ الناقدُ التفوقَ، وهو قائد الجيش الميت.

غير أنه ينبغي أن نؤمن بأن البحث المشترك عن الحقيقة مشروعٌ، لكي يكون هناك حوار. أما بالنسبة لسارتر، وبانتظار المجتمع الخالي من الطبقات، فالحقيقة إما أن تكون عقيدةً لا جدل عليها (وهذه هي الفلسفة الوجوديةُ التي تعرضُ دوماً بلهجةٍ قاطعة، حتى وإن كان محتوى التأكيدات متغيراً من كتاب إلى آخر، أو أن تكون فريدة ومتّصلةً بسياقٍ معيّن، وبحياةٍ معينة، وبوسطٍ معين. إن سارتر يمرّ بلا مرحلةٍ انتقالية من العقائدية إلى الارتيابية، من غير أن يتوقف في (الطريق منغلقاً على الدّوام في مناجاته الذاتية. ومع ذلك، فلابدّ أن نضيف هنا أن كتبَ سارتر لا تنحصرُ بالأفكار التي تنقلها، وأولُ طريقةٍ لوصف هذا الفائض في المعنى نجدها كامنةً مسبقاً في هذه الشهادة؛ إن هذه الكتب تجعل التمييز بين الفكرة والمؤلف ضرورية، في حين أن الأمر يتعلّق بمؤلفاتٍ نقدية، وليس ذلك فقط لأنها مكتوبةٌ بشكلٍ جيّد، كما يُقال، فهذا هو البداهة نفسها، وليس بسبب سهولة كلامها فحسب، وإنما أيضاً بسبب التوفيق في الاستعارة: "إن جُمله تحاصر الموضوع، وتقبض عليه، وتجمّده، وتحطّمه، وتُطبّق عليه، وتتحول إلى حجر، وتحجّره معها."، (ماهو الأدب؟ الصّفحة: 162). وبسبب حيوية سهام الحرب الكلامية لديه ("ثمة شيء مشترك، وهو ليس الموهبة، بين جوزيف دوميستر والسيّد غارودي [....]. إن السيّد غارودي يتهمُني بأني حفّار قبور، [....] وإني أفضّلُ أن أكون حفّاراً من أن أكون خادماً"، المرجع السابق، الصفحة (308-317). غير أن هذه الالتماعات الأسلوبية لم يكن من شأنها أن تكون كافيةً لتغيّر وضع الأفكار. والحال، فإن هذا هو الذي يحدث حقاً. ولقد أُخذ على روايات سارتر طابعها الفلسفي المفرط،

ولحسن الحظ، فإن كتاباته النقدية قريبةٌ من الرواية، وليس ذلك لأن الكتابة الروائية أعلى مستوى، من حيث الجوهر من أية كتابةٍ أخرى، غير أن سارتر، ومن غير أن يلحظ ذلك ربما، يعدّل إحساسنا بالجنس النقدي، وفي الوقت عينه، بكلّ معرفةٍ للإنسان). إن وصفه الخاص لهذا الجنس باعتباره موضوعيةً، مقطوعةً عن ذاتيةٍ معينةٍ هو وصفٌ موجزٌ بعض الشيء بصورة ملحوظة)، وإلاّ فلماذا يكتب سارتر هذه الكتب ذات الأشكال المستحدثة؟ وينطبق الأمر أيضاً على كتاب "بودلير"، الذي هو بحثٌ على كلّ حال، أو على كتاب "الكلمات" الذي هو كتابُ سيرةٍ تقريباً. أما عن "سان جونيه"!، فتُطلَبُ إلى سارتر مقدمةٌ، فيأتي بمجلدٍ ضخم يحكى فية رواية هي نتاجُ تحليلاتٍ أسلوبية، وتنعكس على الآخرين. ان في ذلك تحليا (شكليا) واضحا قد يكون غير مفهوم (إذا كان الشكلُ، أو على الأصحّ، إذا كان تعذّرُ الاستغناء عنه لا يعني شيئاً. إن الأمر ينطبق على "أحمق العائلة" باستثناء أن الرّهان هنا خاسر؛ فالمشروع قد اختنق من جراء تضخمه الذاتي، والكتاب لن يقرأ من غير أن يكون عصيّاً على القراءة، ولن يخسرَ إلاّ من خاطرَ بذلك.

لا أريدُ إطلاقاً أن أقول إنه ينبغي تذوّقُ جمل سارتر لذاتها، مثلما كان يظّن أنه ينبغي تذوّق الشعر (وهذا مايمكن أن يكون رؤية رومانسية للنقد)، بل أقول، على الأصحّ، إن سارتر قد اكتشف في ممارسته أكثر مما اكتشفَ في نظريته أن "الشكل" الذي يدورُ عليه بحثُنا في معرفةِ الإنسان ومؤلفاته، لا ينفصلُ عن البحث ذاته. إن أسلوب سارتر المجازي هو ضرورةٌ أيضاً وليس زخرفة. وما كتابُ سان جونيه إلاّ كتابٌ نقديّ. ومع ذلك، فإن قراءته مغامرة. ذلك هو السرّ الخفيّ. فعلامَ الأمرُ كذلك، وماذا يعني هذا الجسرُ المبنيُّ بين "النثر"، و"النقد". نحن لا نعلم ذلك حتى الآن. غير أنه من المؤكد أن كلّ الصورة التي كوّناها عن النقد قد تعدّلت تعديلاً عميقاً، بسبب التأثير الخفي غالباً والذي مارسته كتب سارتر (وليس أفكاره بعد ذلك).

-2-

إن مؤلفات بلانشو الناقد على درجةٍ عالية من التألّق بحيث تُفضي إلى طرحِ إشكالٍ معيّن؛ فجملُه الرائقةُ والحافلةُ بالأسرار في آنٍ واحدٍ تمارسُ جاذبيةً لا جدال عليها. ومع ذلك، فإن أثرها النهائي يصيبُ المرءَ بالشلل: إن كلّ محاولةٍ لتفسير

بلانشو بلغةٍ غير لغته يبدو أنها مضروبةٌ بحظرٍ غير مُعلن؛ ويبدو أن الاختيار الذي يجدُ المرءُ نفسه مسوقاً إليه هو التالي: الإعجاب الصّامت (الذهول) أو المحاكاة (التفسير المسهب، أو الانتحال). إن عدداً من مجلّة "نقد"، للعام 1966، مكرّساً لمؤلّفات بلانشو يمثّلُ جيداً للتنويع الثاني (باستثناء حالتين هما يوليه ودومان)؛ فبلانشو أيضاً هو الذي يبدو أنه يكتبُ بريشةِ ميشيل فوكو: "الغياب الذي لايُقهر"، و"الفراغ الذي يستخدمه كمكان"، و"قانون لا قانون العالم"، و"الحضور الواقعيّ القصيّ تماماً، والوامض، وغير المرئيّ"، (الصفحات: 526-527)، أو، بريشة فرانسواز كولان: "الصّمت كلام، والذاكرة نسيان، والحقيقة ضلال"، (الصفحة:562)، أو بريشة جان بفيفر: إن اللاّمكان هو بشكل من الأشكال نهايةُ هذا الفضاء الذي لا نهايةَ له"، (الصفحة:577). إن البعض يعلنون ذلك بصراحة: أخشى ألا يكون هذا التعليقُ أكثر من نوعٍ من شرحٍ مسهب[....]؛ فمن الصّعب أن يتكلم المرءُ على بلانشو من غير أن يقعَ تحت تأثيرِ سحرٍ غريب، ومن غير أن يأسره صوتُ الكاتبِ نفسه"، (ج. ستاروبينسكي، الصفحة:513). "إن كلَّ شيء ينبغي أن يُقال هنا بصورةِ "الاحتمال"، كما يفعل بلانشو نفسه"، (ا.ليفيناس، الصفحة: 514). شرحُ مسهبُ أو صمت: يبدو أن هذا هو حظُّ كلّ أولئك الذين يحاولون أن يفهموا بلانشو. وتزكّي عبارةٌ جميلةٌ لروجيه لايورث الموقفَ الثاني في الوقت الذي تُمارسُ فيه الموقفَ الأوّل.

"إذا ما تساءلنا، بعد أن نُغلق كتبَ بلانشو كافّة: "وأخيراً فعما تكلّمنا مؤلّفاتُ بلانشو؟"، فإننا سنشعرُ حقاً بأنه من المتعذّر أن نجيب، وأنه مامن جوابٍ على هذا السؤال. إن كلمةً ما تتحدّثُ، ولكنها لا تقولُ شيئاً، وكلّ ماتفعلُه هو أن تتحدث كلامٌ فارغٌ، ولكنه ليس كلاماً من الفراغ. إنه لا يدلُّ على شيء، بل يشيرُ، وهكذا، فمن خلال هذا الكلام ذاتِه يغدو المجهول مكشوفاً، ويظلُّ مجهولاً.(الصفحات 589-590).

بعد هذه الإيعازات الصّريحة والضمنية، يشعرُ المرءُ مسبقاً بأنه مخطئٌ إذا ما حاول أن يحطّم "السّحر الغريب"، وأن يسعى لمعرفةِ مايقوله بلانشو بالضّبط عن الأدب وعن النّقد. ومع ذلك؛ فاللغة ملكٌ عام؛ فالكلماتُ والتراكيبُ النحوية لها معنى لا يتضمن شيئاً فردياً. يقالُ إن الشعر غير قابلٍ للترجمة، غير أن الفكر ليس كذلك، والحق أنه لابدّ أن يكون هناك فكرٌ لبلانشو، ضمن آلاف الصّفحات النّقدية

التي نشرت تحت اسمه. ولسوف أقبلُ، والحالةُ هذه، القيامَ بدور الخادم القبيح، وتقديمَ ترجمةٍ لذلك الكلام الذي لا يقولُ شيئاً مستخدماً عباراتي:

إن تفكير بلانشو على الأدب ينشأ من تفسيرٍ لبعض جمل ما لارميه التي يذكّر بها على امتداد مؤلفاته كلها.

لقد كتب مالارميه: "حالةٌ مضاعفة للكلام، حالةٌ خام أو فورية في هذا الموضع، وجوهريةٌ في موضع آخر"، ويفسّر بلانشو قائلاً:

"فمن جهةٍ، هناك الكلامُ المفيدُ، الأداةُ والوسيلةُ، ولغةُ الفعل، والعمل، والمنطق والمعرفة، واللغة التي تنقل البلاغ فوراً، وتختفي، شأن كلّ أداةٍ جيدة، في انتظام الاستعمال، ومن الجهة الأخرى، كلامُ القصيدة والأدب، وحيث لا يعودُ التكلّمُ وسيلةً انتقالية، تابعةً واستعمالية، بل يسعى إلى الاكتمال من خلال تجربةٍ خاصّة. (الكتاب الآتي، 1959، الصفحة: 247).

إن كلمة اللّغة اليومية "معمولٌ بها، وصالحةٌ للاستخدام ومفيدة، وبواسطتها نكون موجودين في العالم، ونكون موفدين إلى حياة العالم، هناك، حيث تتكلّمُ الأهدافُ ويفرضُ نفسه همُّ الانتهاء منها [.....]، أما الكلامُ الجوهريّ فهو في ذلك على النقيض. إنه بحدّ ذاته، جليلٌ، ويفرضُ نفسه، غير أنه لا يفرضُ شيئاً."(الفضاء الأدبي،1955، الصفحة:32).

إن الكلمات، في الشّعر، لا ينبغي أن تُستخدمَ للدّلالة على شيء، ولا أن تجعل أحداً يتكلّم، بل إن لها غاياتها في ذاتها"، (المرجع السّابق، الصفحة: 34).

إن الكلامَ الشعريَ كلامٌ لازم ليس له استخدام، وليس له دلالة، بل هو موجود وتكمن ماهيةُ الشعر في البحث الذي يقوم به عن أصله. تلك هي الأفكار العامة. الرّومانسية التي يقرؤها بلانشو عند مالارميه، والتي سوف تهيمن على المذهب المعروض في "الفضاء الأدبي"، وفي "الكتاب الآتي".

إن فكر بلانشو يتقولب هنا على صورة تاريخية تستلهمُ الهيغلية؛ فمنذ قرنين من الزّمن، يخضعُ الفن لتحوّل "مضاعف؛ فلقد فقد قدرته على حمل المطلق، وعلى أن يكون سامياً، غير أنّ خسارته لهذه الوظيفة الخارجيّة قد عوّضتها كما يبدو وظيفة جديدة داخلية؛ فالفنُّ يقتربُ أكثر فأكثر من ماهيّته؛ فماهيّةُ الفنّ، بتحصيل الحاصل، هي الفنُّ نفسه. أو، على الأصحّ، إمكانيةُ الإبداع الفنّي نفسها، والتساؤلُ

على الموضع الذي ينبثق منــه الفنّ (ومـن هنا فـإن هـذه الفكـرة تنتمـي أيضـاً إلـى المذهب الرّومانسي الذي يثمّن في الفن عالياً. نتاجه وصيرورتـه)، فتصبـحُ كلمـات بلانشو المفتاحية، والحالة هذه هي أصل، بداية، بحث. فـاليوم فقـط، وبعـد أن كـان الفنُّ إلهياً وبشرياً، ولم يعدْ بإمكانه أن يكون كذلك، إنما يصبح ذلك التقصّي المثـابر عن أصله.

أما اليوم.

فما يريدُ الفنُّ أن يؤكّده هو الفن، إن مايبحث عنـه، ومـا يحـاول إنجـازه، هـو ماهيّةُ الفن [....] وهـذا اتجـاهٌ يمكـن تأويلـه بـالعديد مـن الصّـور المختلفـة، ولكنـه يكشف بقوة عن حركـةٍ تجتـذب كافـةَ الفنـون إلـى ذواتهـا، حسـب أشكـالٍ خاصـة، وتركُزُها في همّ ماهيتها الخاصـة، وتجعلُهـا حـاضرةً وجوهريـة.(الفضـاء الأدبـي، الصفحات: 228-229). إن كافة الأدباء المحدثين حقاً، وكلُّ أولئك الذيـن يؤلفـون آلهة بلانشو، يتميّزون بهـذه الصّفـة بـالتحديد. إن هوليـدرلان، وجوبـير، وفـاليري، وهوفمانستال، وريلكـه، وبروسـت، وجويـس، ومـان، وبـروش، وكافكـا، وبيكيـت، الذين اجتمعوا فجأة، شأن المعـاصرين الذيـن اجتمعـوا لـدى سـارتر، يؤكـدون شيئاً واحداً ووحيداً، ويشبه بعضُهم البعض الآخر بصورةٍ محزنة. إنهم يردّدون أن الفـنّ بحثٌ عن أصل الفن.

إن مـايدهش فـي هـذه الصّـورة، ليـس هشاشـتها التجريبيـة القصـوى فحسـب، والتي هي أكثر أيضاً من هشاشة التاريخ الأدبـي الـذي يعرضُـه سـارتر، بـل أيضـاً تلك السّمة الأخـرى الهيغليـة حقـاً، والتـي هـي الامتيـاز المفـرط الممنـوح لـلزمن الحاضر، وهو الامتياز الذي يدافعُ عنه بلانشـو بصراحـة، مـن غـير أن يشـكّك بـه قطّ. وهو يكتبُ اليوم: "أن الفنّ يتبدى للمرة الأولى باعتبـاره بحثـاً يتعـرض شـيءٌ أساسيٌّ منه للخطر"، (الصفحة: 229). وفي موضعٍ آخر:

أما اليوم، فالمسألةُ تدور بصورةٍ جليّةٍ على تغيُّرٍ أكثر أهمية حقاً [مـن التغيّر الذي حدث في الثورة الفرنسية، والذي أتت لتتجمّع فيه كـلُّ الاضطرابـات السـابقة، وهـي الاضطرابـات التـي حدثـت فـي زمـنِ التّـاريخ، لكـي تسـتدعي القطيعـة مـع التاريخ، (الحديث اللا نهائي، 1969، الصفحات: 394-395).

إن اللحظة الحـاضرة هي اللحظـة التـي يبلـغ فيهـا التّـاريخُ كلُّه قمّتـه، ومنهـا

بالذات يُلغي نفسه..... إن لزومَ الكلام، والمؤلفَ الذي ينـدار نحـو أصلـه الخـاص، لعلّ هذه هي ميزات نتاجٍ أدبي معين، خلال مرحلةٍ معينة في أوروبا الغربية، إنها ميزاتُ ثقافية معينة ينتمي بلانشو إليها؛ فلماذا لا يعيرُ انتباهه إلى أولئك الذي يشبهونه، وهو الذي يحبُّ أن يُعلن فضلاً عن ذلك ضرورة الاعتراف بالآخر. إن الأمثلة التي تعترضُ على هذا الوصف للأدب شديدةُ الوفرة، وهي تحضر بسهولة بالغة إلى الذهن بحيث لا يغدو ضرورياً أن نوردها. فلماذا لا يلاحظ بلانشو أن الرواية سوف تشهد تغيرات جديدةً ومدهشة، تضعُها بعيداً عن الكلام اللازم، كما تضعُها بعيداً عن البحث الصِّرف عن أصلها ذاته، في حين كان يُعلن أن الرواية "من لا مستقبل له" في مناطقِ أخرى من العالم، وحتى في هذه المناطق نفسها؟ إن كلّ ما يمكن قوله هو أن مؤلفات بلانشو تقوم ضمنياً شاهداً على قبول هذا المثل الأعلى، وليس سواه. لأنها تغدو بذاتها كلاماً لازماً، وسؤالاً يُثار بلا كلل، ولكنه لايَحلُّ قط، ويعلن هذا السؤال جهاراً بأننا (ولكن من "نحن"؟ الغربيون؟ أم الأوروبيون؟ أم الباريسيّون؟ نحن اللحظة التاريخية التي لا يمكن تخطيّها في التاريخ. وإذا ما افترضنا أن وصف زمننا الذي يقدّمه بلانشو وصفٌ أمين، فلماذا يكون الحاضرُ هو الزمن الأسمى؟ أليس في هذا الأمر ربّما أثرٌ مما يسمّيه علم نفسِ الطفولة "وهم التمركز على الذات"؟ لم يكتفِ بلانشو بممارسة النقد، أو بأن يرجعَ إليه بصورةٍ عابرة؛ وقد كرّس له أيضاً نصّاً مقتضباً عنوانه:"ماذا عن النقد؟". وقد نُشِرَ في مقدّمةِ كتابه:"لوتريامون وساد، 1963- الطبعة الجديدة). وهو ينطلق فيه مما يعتبره أمراً بديهياً، وذلك لأن المثل الأعلى للتفسيرِ هو أن يجعل المفسّر نفسه غير منظور، وأن يضحي بنفسه على مذبح فهم المؤلف. إن تجربة كهذه تتضمن، كما يمكن أن نظنّ، عدم تواصلٍ جذريّ بين الأدب و النقد- فأولهما يُثبت، والآخر يمحّي- ويحظر على الناقد أن يَضطلع بصوت يكون خاصّاً به. ولعلّها تكون تجربةً مألوفة بالنسبة لبلانشو، والنقد التاريخي، في مطلع القرن (لانسون: نريد أن نكون منسيّين، وألاّ يرى الناسُ إلا مونتيني وروسّو") وكما هي مألوفةٌ، بالنسبة لألوانِ الوصف العلمي التي تجري في أيامنا حيث يسودُ الظنُّ بأننا نستبعدُ كلَّ ذاتيةٍ، من خلال استبدال الصّياغات بالكلمات، وإذا كان ثمة اختلاف في المثل الأعلى بين ناقدٍ ونقّادٍ آخرين، فهذا الاختلافُ كامنٌ في الأناقة التي يعبّر بها بلانشو: فهو يقول مثلاً، إن النقد كالثلج الذي، إذا تساقط، يجعلُ جرساً يهتزّ، وأنه

يجب أن يمحّي ويختفي ويتلاشى، إن الناقد لا يصنعُ شيئاً، لاشيء سوى أن يجعل أعماق المؤلف تتكلّم.(الصفحة:10)، إن الكلام النقدي الذي لا ديمومة له، ولا واقع، يودُّ أن يتبدّد أمام الإثبات الإبداعي فليس على الإطلاق هو الذي يتكلّم، حين يتكلم"، (الصفحة:11).

ولكن بلانشو لا يرى أن النقد متميّزٌ عن الأدب تميُّزاً جذرياً، مع أنه يحمل المثلَ الأعلى ذاته ("إنه حضوريٌّ وروmanسي")، والذي يحملهُ المؤرّخ أو "رجلُ العلم" - بل على العكس من ذلك، إنه لا يكتفي، شأن سارتر، بأن يكتب كتباً نقديّة جميلةً كجمال الرّوايات. فهو يصنعُ النظرية أيضاً من هذه الاستمرارية. ولئن كانت نقطةُ الانطلاق هي نفسها عند الآخرين جميعاً من "الحضوريين"، في حين أنّ النتيجة مختلفة تماماً، فذلك لأن الفكرة التي يكوّنها عن الأدب هي كذلك فكرةٌ أخرى جذرياً. ففي نظر "الحضوريين" ليس هناك أية مشكلة: فروسّو "يعني شيئاً ما، وهذا هو المطلوبُ إيضاحه. أو أن "إيلويز الجديدة"[2] في كلّ الحالات، ذات بنيةٍ يجوز لنا أن نصفها، والحقّ أن المؤلف. في نظر بلانشو، كما رأينا، ليس إلاّ بحثاً عن المؤلف. إنه ليس شيئاً يكشف عن امتلاء بالمعنى، مهما كان امحاءُ الناقدِ ضئيلاً"، ولكنه امّحاءٌ بحدّ ذاته، و"حركة اختفاء"(الصفحة:12)، إن إثباتاتِ المؤلف وهمٌ، وحقيقتها هي غيابُ كلّ انشغال بالحقيقة، فيحلُّ محلّه نقصٌ عن أصله الذّاتي. إن الأدب والنقد يلتقيان في هذه الحركة، والنّقد، شأن المؤلف، "يرتبطُ بالبحث عن إمكان التجربة الأدبية" وهو، نتيجةً لذلك "يتمالكُ نفسه في داخل المؤلف، لفرط اختفائه فيه، وكأنه إحدى لحظاته الجوهرية.(الصفحة-13-14).

وإذا لم نشاطرْ بلانشو مفهومه عن الأدب، فلن يكون ممكناً أن نكتب مثله:"النقد -والأدب- يبدو لي..."، (الصفحة:15)، ولكننا، حتى ولو لم نفعلْ ذلك، يمكننا أن نبقى على وصفه للفعل النّقدي باعتباره ملازماً للمؤلف المحلّل ملازمةً تامة، وأن نبني عليه مقتضىً آخر موجّهاً إلى النّقد الأدبي والذي هو: التخلّي عن كلّ تعالٍ، ونتيجةً لذلك، عن كلّ رجوعٍ إلى القيم (وهذا اقتضاءٌ يشتركُ فيه بلانشو من جديدٍ مع مشروعِ الاتجاه التاريخي ومشروع البنيوية). ومع ذلك، فالمشروعان متضامنان عند بلانشو، وذلك لأن الرواية أو القصيدة (تسعى إلى توكيد نفسها

---

[2] إيلويز الجديدة: مؤلَّفٌ لجان -جاك روسّو . (المترجم: ز.ع).

بمعزلٍ عن أيةِ قيمة"، "ولأنها تُفلِتُ من كلّ منظومةٍ للقيم" (الصفحة:14)، ولأن النقد يجب أن يكون كالأدب الذي يحدّد بلانشو له هذا البرنامج: ينبغي للنقد أن يكون مشاركاً في إحدى المهام الأكثر صعوبة، والأكثر أهمية في عصرنا[....]: إنها مهمّةُ المحافظة على فكرة مفهوم القيمة وتحريرها." (الصفحة: 15).

إن هذه الجملة تجعلني أغرق في التأمل (إذا افترضنا، بطبيعة الحال، أن جمل بلانشو تقول شيئاً بدلاً من ألاّ تقول شيئاً، ولكني لا أرى لماذا نشكّ بذلك، بالنتيجة. أما أن تكون الـ(قيم) قد اهتزّت في أيامنا، فهذه حقيقةٌ واقعة. ويمكن أن ننظر إلى حالة الأشياء هذه على أنها غير قابلةٍ للارتداد، وأن نمتثل للعجز، أوأن نحاول السير بعكس التيار، وأن نبحث عن قيم جديدة، قد يكون بالإمكان الإيمانُ بها. إن تهديمَ القيم ليس صعباً في شيء: إنه يجري أمام أعيننا كلّ يوم. أما أن نتصوّر القيم باعتبارها طاغيةً ينبغي أن نحرّر منه فكرنا، وأن نصنع من هذا التحرير المهمة الأكثر أهمية للنقد وللأدب، فهذا ما يكشف عن مثلٍ أعلى فريدٍ حقاً.

تؤكد كتابة بلانشو ذاتها في كل لحظة هذا الهمّ، همّ تحرير الفكر من كلّ رجوع إلى القيم وإلى الحقيقة، ومن كلّ فكرةٍ، كما يمكن أن يُقال، وغالباً ما قيل عنه: إن قوله "أنا أتكلّم" هو طريقةٌ في رفض كل ما معناه:"أنا أفكّر"، إن الصورة الأسلوبية الأثيرة لدى بلانشو هي الإردافُ الخُلْفي، والتأكيدُ المتزامنُ لهذا ولنقيضه. "إن الأدب يمكن أن يُصنَع في الوقت نفسه الذي يبقى فيه باستمرار مليئاً بالنواقص"، "إنه العمقُ وغيابُ العمق كذلك."، يكتب هنا (الصفحة 13 و14)، وفي موضعٍ آخر: (الكتاب الآتي): "الامتلاء الخاوي"(الصفحة:16)، و("دماً ينتَظِرُ مجيئه"، و"انقضى زمنه على الدّوام"، (الصفحة:17)، و"الفراغ باعتباره امتلاء" (الصفحة:30). و"مساحة لا مكان لها". (الصفحة100)، و"وجهٌ شاسعٌ نراه ولا نراه"(الصفحة:105)، و(الاكتمال غير المكتمل) (الصفحة 176)، و"مع ذلك، فالذّات لا يشبه الذات، (ص:271)، وهكذا دواليك، بلا نهاية. (لقد رأينا أنه بهذه الطريقة إنما كان من الأسهل محاكاة "بلانشو")، غير أن تأكيد (أ) وليس (أ) في الوقت نفسه، يعني وضع البُعْد الجزميّ للّغة موضعَ تساؤل، واتخاذَ خطابٍ يتعدّى فعلاً الصّحيحَ والخاطئ والخير والشرّ.

ذلك لأنه من الواضح أن "القيم" التي يهاجمها بلانشو ليست القيم الجمالية الوحيدة. إنه لا يطلبُ من النقد ببساطة أن يتخلّى عن إعداد لوائح بالجوائز. اللّهم

إلاّ إذا كان ذلك هو إحدى المهمات "الأكثر أهميّة في زمننا"، ولا تزال هذه العدميةُ تكشف بوضوحٍ أكبر قليلاً انتماءه العقائدي، حين يقترح بلانشو أن يضع محلّ الرّجوع إلى الحقيقة، وإلى القيم "نوعاً آخر [.....] من التأكيد مختلفاً تماماً"(الصفحة:15).

وفي هذا الاقتضاء، لا نجد شيئاً مستحدثاً بصورةٍ خاصّة: إنه يرتبطُ بالتقليد النيتشويّ، ومن قبله بالتقليد السّاديّ الذي يثّمن القوة على حساب الحق (إن ساد ونيتشه مؤلفان أثيران عند بلانشو).

يمكن أن نقول كلّ شيء عن الأدب؛ فذلك لا يصدمُ أحداً قط. والشعراء أشياء زائلة، يُسمحُ لهم بكلّ شيء، غير أن جمل بلانشو هذه تتجاوزُ الإطار الأدبي، وهذا بلا شك هو السّببُ الذي يثير غضبي من أجله؛ ففي زمننا، بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد انكشاف الحقائق عن النازيّة، نكتشفُ بذعر إلى أين يمكنُ للبشرية أن تصل إذا ما تخلّت عن القيم الشاملة التي تصنع مكانها إثباتَ القوة؛ ففي تلك الفترة من التاريخ، إنّما يعلّق بلانشو أنه لا ينبغي أن نأسف على تدمير القيم فحسب، بل ينبغي أيضاً أن نجند الأدب والنّقد لهذه المهمّة النبيلة وهي: أن ندوس هذه القيم أكثر بقليل أيضاً. سيُقال لي إني أُدخل بصورةٍ متعسفة اعتباراتٍ سياسية في ذلك الموضع الذي لا يدورُ الأمر فيه إلاّ على أمورٍ غير مؤذية كالأدب. بيد أن الانتقال قد حدث مسبقاً في نصّ بلانشو. ونحن نعلم أنّ بلانشو، قبل الحرب، كان قدجعل من نفسه ناطقاً بلسانِ نزعةٍ ما معاديةٍ للسّامية. ولقد تخلّى عن ذلك فيما بعد، وليس هذا هو الذي نأخذهُ عليه هنا. ولكنه، بعد الحرب، (إنّما يقترح علينا أن ننخرط في المعركة ضدّ القيم. إن انكشاف الفظاعات النازيّة لم يهزّ تلك القناعة، حتى ولو أنّ بلانشو، إضافةً إلى ذلك، يتكلّم بقوةٍ ونبل عن معسكرات الإبادة: إن ردودَ فعله العاطفية والأمينة تبقى مُسقطةً على مبادئه، وثمة نصوصٌ أخرى لبلانشو تُظهرهُ بصورةٍ خاصّة متسامحاً تجاه الشمولية السّوفييتيّة، وبما أنه يدرك الاستمرارية بين "موت الفلسفة" الأثير لديه، وثورة أوكتوبر، فهو يفضّلُ أن يقبل بهذه الثورة على أن يتخلّى عن تلك الفكرة (موت الفلسفة).

إن ثورة أوكتوبر ليست تجلياً للخطاب الفلسفي وحسب، وتعظيماً له، ورؤيا نهائية، بل هي تحقيقٌ له يدمّره [....]؛ فمنذ قرنٍ ونصف القرن، وتحت اسم

الثورة، كما تحت اسم هيغل ونيتشه وهيدغر تثبتُ الفلسفةُ نفسها أو تحقّق نهايتها الذاتية.[3]

وبروح التخلي عن القيم الشاملة، إنما يأخذ بلانشو على ياسبيرز أنه قد وضع الخطرِ النووي والخطر الشمولي على المستوى نفسه. في حين يتكلّم الفيلسوفُ الليبرالي، من غير معاينةٍ ولا نقدٍ، على الشمولية، ويتكلّم معه قسمٌ كبيرٌ من الناس، هناك آخرون، ومعهم قسم كبيرٌ من الناس، يتكلّمون على التحرر، واكتمال الجماعة البشرية في جملتها.(الصفحات:121-122).

إن بلانشو لا يحكمُ لصالح المدافعين عن الشمولية، ولا لصالح خصومها، بعد أن يرفض، "القيم القديمة"؛ ففي غيابِ كلّ معيارٍ شامل، يصبحُ الأمرُ مسألةَ وجهة نظر؛ فالبعض يتكلّمُ على هذا النحو، والبعض الآخر على نحوٍ مخالف (ولنتغاضَ عن حقيقة أن سكان العالم السوفييتي الذين، في نظر بلانشو، يفكرون جميعاً حسب العقيدة الرسمية، في حين أن ياسبيرز ماكان له أن يطلق إداناته، إلاّ لأنه لم يجر فحصاً نقدياً حقاً.

ذلك إذن هو الوجهُ السياسي لنظرية بلانشو الأدبية، فإذا ما قبل المرءُ هذه النظرية، فلابد له من أن يتحمّل تبعاتِ ذلك الوجه. وتجد العقيدةُ النسبية والعدمية عنده نوعاً من مآلٍ معين، ونصوصُه التي لا تُعتبر مُعرضَةً عن أيّ قول، تقولُ علانيةً ماكان يمكن أن يبقى مضمراً في مواضعَ أخرى. إنها ليست نصوصاً غامضة، بل هي ظلامية. إن بلانشو حقاً ناقدٌ -كاتب، ولكنه من نوعٍ ينتمي، في نظري، إلى الماضي.

-3-

كانت تربطني صلةٌ وديّةٌ برولان بارت أثناء حياته، ولم تنقطعْ هذه الصلة منذ موته. ولا يمكنني إيهامُ نفسي باتخاذِ موقفٍ حياديّ، إذا ما تعيّن علي أن أتحدّث عنه. ولن أتعرّض لإغراءٍ لا يُقاوَمُ في نفسي يدفعني لإلغاءِ كلّ ما لا

[3] النادر لا حكم له. وانا اسمح لنفسي بأن أحيل، حول مسألة "موت الفلسفة"، هذه وحول بعض المسائل الأخرى التي ترتبط بها، إلى مقالةٍ حديثة العهد لـ:"ل.فيزي و ا.ارنو، وعنوانها: "هل نتفلسفُ بعد نهايةِ الفلسفة؟"، المناقشة رقم 28، 1984، الصفحات: 137-154.

يلائمني في شخصه، ولأثمنَ عالياً مايقرّبه مني فحسب، ولكني لست قادراً على أن أجد في نفسي القوى اللازمة لأراه وكأنه كلٌ مغلق يمكن الإحاطة به مثلما نحيطُ بموضوعٍ للدراسة، كما غدا جونيه بالنسبة لسارتر. ولن يدور الحديث، والحالة هذه، على رولان بارت، في الصفحات التالية، بل على "بارت الذي يخصّني".

إن هذا الانحياز لا يمنعني، كما أظنُّ، أن أرى كلّ مايتّصل بالتناذر[4] الرومانسي، في كتاباته؛ فهو لا يقدّمُ، نتيجةً لذلك، مادةً لبحثي الحالي، وإني أسترجعُ ذلك ببضعِ كلماتٍ فقط للتذكّر. إن تعريفه للأدب يحتفظُ خصوصاً بميزتين كان الرومانسيون ينسبونهما إليه. لزوم المعاني وتعدُّدها. ولعل اللّزوم يأتيه من عند سارتر، ولكنه ينسحبُ على الأدب كلّه، ولم يعدْ ينسحب على الشعرِ وحده: "إن الفعل الأدبي [....]، هو فعلٌ لازمٌ تماماً". وبالنسبة للكاتب: كتب يُعتبر فعلاً لازماً، (الأبحاث النقدية، 1964، الصفحة:140 و149)، وهذا اللّزوم هو الذي يؤسّس التضاد بين الكتّاب والكتابيب[5] (بين الشعر/ والنثر عند سارتر، وقبلاً بين الشعر/ واصطناع الكتابة عند دوبلن./. إن الغموضَ وتعدُّد المعاني، ولا نهائيةَ التأويلات هي موضوعٌ مبتذل، ويصعبُ متابعةُ مساره الدقيق. وهذه السّمةُ من سماتِ الأدب تؤسّسُ عند بارت التضادّات بين القابل للقراءة والقابل للكتابة، وبين المؤلّف والنصّ (والمصطلح الثاني هو الذي يثمّن عالياً على الدّوام).

إن النصّ متعدّد. وهذا ليس معناه أن له بضعةَ معانٍ فحسب، بل إنه ينجز تعدُّد المعنى نفسه: التعدُّد الذي لا يمكن إنقاصُه ("من المؤلّف إلى النص"، مجلة: علم الجمال (ريفو ديستينيك)، العدد الثالث، 1971، الصفحات 227-228). والذي جرى تناولُه مجدّداً في: "خرير اللغة".

إن تصوّره للنقد، كما نجده مثلاً، في نصٍّ موجز عنوانه: "ماهو النقد؟" (وقد جُمع في: "أبحاث نقدية")، هو تصوّرٌ رومانسيّ بحت أيضاً، وقد كان سبينوزا يريد أن نتخلى عن مسألة الصّدق لكي لا ننشغل إلاّ بالمعنى. وبارت يخطو خطوةً إضافية في الاتجاه نفسه: إن مهمّة النّقد ليست في كشف معنى المؤلّف المدروس-

---

[4] التناذر: ترجمة حرفية لكلمة Syndrome التي تعني أيضاً أعراض مرضٍ معين، كما تعني هنا الإشارات المنذرة بنزعة رومانسية (م:ز.ع).

[5] ترجمة مقترحة لكلمة Ecrivant وقد قدّمها الدكتور: عبد الملك مرتاض، في دراسته في نظرية الرواية، عالم المعرفة: عدد كانون الأول 1998) (م:ز.ع).

بل في إعادة بناء قواعده (أي قواعد هذا المعنى) ومتطلّبات إعداده، (الصفحة-256)، ولا يتعينُ على الناقد أن يعيدَ بناء رسالةِ المؤلف، بل منهجها فقط. (الصفحة:257).

إن المهمة النقديةَ هي مهمةٌ شكليةٌ بصورةٍ بحتة"(الصفحات: 255-256). إنها أمنيةٌ فقرٍ غريبة. أما الصّدقُ فهو مرفوضٌ بكلّ ما تحمله الكلمةُ من معانٍ؛ فمن جهة، فهو مبنيٌّ على مماثلةٍ خادعةٍ بين النقد والمنطق (وخادعة لأن أولهما له موضوعٌ تجريبي، أما الآخر فلا)، ويؤكد بارت على أنه يتعيّن على النقد أن يكتفي بـ (الصّلاحية)، وحدها، وبالتماسك الداخلي، من غير رجوعٍ إلى المعنى. إن النموذج الجليّ للنقد، في نظر بارت، هو اللغة ولئن كانت اللغةُ التي تؤخذُ ككلّ، ليست صحيحة أو خاطئة؛ فكلّ مقولة يمكن أن تكون كذلك، وهكذا هو الأمر بالنسبة للنقد، إن النموذج غير المسمّى هو اللعبة في واقع الأمر، وليس اللغة إنه نظامٌ من القواعد مجرّدٌ من المعنى، ومن جهة أخرى، فحين يتصور بارت أن الصّدق الوحيد الذي يهمّ الأدب ذاته هو صدقُ الملاءمة (شارلو هو الكونت دومونيتسكيو)؛ فهو يرفضُ هذا الصّدق، ويرى أنه لا يتعين على النقد أن يهتمّ به. ومن المؤكدّ أن الأدب لم يتقْ قط إلى هذا النوع من الصّدق؛ فروايةُ "بروست" صادقة بمعنى آخر للكلمة مختلف تماماً (لم يكن سبينوزا يجهله، حين كان يتساءل حول صدق الكتاب المقدّس). إن التعايش الحالي لبضع عقائد، ولبضعِ وجهات نظر، يبدو لبارت مسوّغاً كافياً لكي يتخلى النقد إلى الأبد عن الكلام بشكلٍ صائب، باسم مبادئ صحيحة. إن بارت يدمج، والحالة هذه بين تاريخانية جذريّة مامن حقيقةٍ عامة، بل عقائد دقيقة)، وتجرُّد فيما يخصُّ التاريخ. إنه يعلم أن الحوار النقديّ لديه "يجري بصورةٍ" أنانيةٍ إيعادُه بكامله باتّجاه الحاضر". (الصفحة: 257).

وأخيراً، فعلى مستوى المبادئ الأعمّ، والتي نادراً مايهتمّ بها بارت، لن نتفاجأ إذا ما وجدنا، إلى جانب النسبيّة، مطالبةً صريحة بالفرديّة، ومع أنها مطالبةٌ يمكن الاعتراض عليها، على المستوى التاريخي:

لقد عوّدتنا الثقافة الفلسفيّة والسياسيّة، منذ مئتي عام، على أن نثمّن تثميناً هائلاً، ما نسميه بالنزعة الجماعية عموماً.إن كلّ الفلسفات هي فلسفات للجماعة، وللمجتمع، أما النزعةُ الفرديّةُ فينظر إليها نظرةً سيئة جداً [....]، وربّما ينبغي

[.....] ألا نخضع للخوف من هذه الأخلاق الشائعة في مجتمعنا، والتي هي أخلاق الأنا الأعلى الجماعية، مع ماتحمله من قيم المسؤولية والالتزام السياسي. وربّما ينبغي أن نقبل خزيّ المواقف الفردية النزعة. (بذرة الصّوت، مجموعة أحاديث، 1981، الصفحة: 289).

غير أن النزعة الفرديّة لم تعدْ تصدمُ أحداً منذ زمنٍ طويل، وحتى أنها عقيدتُنا السائدة! وهي التي لا تُخيف أكثر مما يخيف ساد ونيتشه، المؤلفان الأثيران على بارت، مثلما كان كذلك بالنسبة لبلانشو.

إن مجموعة الأفكار هذه موجودةٌ فعلاً في كتابات بارت، فليكن. غير أنه ليس التعاطف وحده الذي أكنّه لشخصه هو الذي يجعلني أفكّر أنه لا ينبغي أن تولي هذه الأفكار أهميةً مفرطة، بن أيضاً الوضع الذي تحتله في خطاب بارت. ولئن كان بالإمكان في داخل كلّ نصّ أن نظنّ أن هذه الجُمل هي تعبيرٌ عن فكره، فإن مجملَ النصوص يكشف أن الأمر ليس كذلك، طالما أن المرء يلاحظ أن بارت يغيرّ موقفه باستمرار، وأنه يكفيه أن يصوغ فكرةً ما لكي يهملها، وأن هذا التغيير المستمر لا تفسّره خفّةٌ معينة من جانبه، بل موقفٌ مختلف تجاه الأفكار. وبما أن بارت كاتبٌ عام، فهو يهتمّ بإيجاد أفضل صياغةٍ لكل فكرةٍ، غير أن هذا لا يقوده إلى أن يتحمّل مسؤوليتها. ولقد وصف نفسه بأمانةٍ فضلاً عن ذلك، في كتابه: "رولان بارت"(1975): إن كتابته هي "تحليقٌ لغوي"(الصفحة: 96، والصفحة: 142)، وماذا يكون بارت قياساً إلى المناهج التي تحيطُ به؟ إنه، على الأرجح، غرفةُ أصداء: ويقوم بإنتاج الأفكارِ بطريقة سيئة، ويتبعُ الكلمات." (الصفحة:78)، ويضيف هذه الجملة التي تردُ أيضاً على غلاف كتابه: "ينبغي أن يُنظر إلى كلّ هذا، وكأنه شخصية روائية- أو بضع شخصيات على الأصحّ- قد قالته.

إن كلمةَ "رواية" ليستْ واردة هنا بالمصادفة؛ فهذه الأفكار غير المسؤولة إنما تجعل المرء في الحقيقة يفكّر بوضعٍ تخيُّلي: إن المؤلف يجعل شخصياته تتكلم من غير أن يندمج مع ما تقوله. والاختلافُ مع الرواية مضاعفٌ، وهو أن هذه الشخصيات قد كانت غير مرئية، في وقت النطق بالجمل (وكان لابدّ من انتظار عام 1975، وكتاب "رولان بارت" لكي نعرف من بارت نفسه أنه لا يؤمن بها؛ فلا شيء في كتاب "ماهو النقد؟، يُشير إلى أنّه لا يلتزمُ بما يؤكّده، وأن كلّ ماهنالك هو "تحليقٌ لغويّ"، وأنه بدلاً من أن يقدّم أحاديث يومية، فهو يعرضُ خطاباتٍ

نظرية، وكلاماً دالاً على تمكّن، وأن بعدَ الصّدق هو الأهم بالنسبة لهـذا الكـلام. إن بارت يمكنه إذن أن يقول عن نفسه: "بالنسبة لي، أنا لا أعتبر نفسي نـاقداً، بل أنـا روائي، على الأصّح، لايدبّجُ رواية، في حقيقة الأمر، بل "شيئاً متخيّلاً"، ("إجابـات على: تل-كلْ، الصفحات: 47، تاريخ 1971، والصفحـة: 102)، وهو يحدّد في كتابه: "رولان بارت"، "إن البحث يتكشّفُ عن أنّه روايةٌ تقريباً: إنه روايةٌ من غير أسماء أعلام (الصّفحة: 124)، وبالنظرإلى البحث، وإلى الرواية، باعتبارهمـا بيانين تعبيرين، فهما يتباعدان: أولّهما يجد مرجعيتـه في عالم الأفراد، والآخـر لا يجدُها فيه، غير أنهما يتشابهان في أسلوب بيانهما: فهذا وذاك خطابان لا يضطلعان بمسؤولية معينة، إنهما تخيُّل.

ويلتقي بارت، والحالةُ هذه، النقاد والكتاب الآخرين، وليس هذا فقط من حيث صفات أسلوبه، بل لأنه يضع بين قوسين بُعْدَ الصدق في النقد، ولأنـه يلحُ على العكس من ذلك على الجانب التخييلي أو الشعريّ (حيث تكفُّ اللغةُ عن أن تكون أداةً لتغدو مشكلةً) فهنا بالذات تكمن، في نظري، الصفة المميزة للنقد اليوم. إن كان للنقد الجديد حقيقةٌ وجودٍ معينةٍ، فهي هنـاك[....]، في عزلـةِ الفعلِ النقدي، الـذي يتأكد من الآن فصاعداً، وبعيداً عن حججِ العلم والمؤسّسات، باعتبـاره فعل كتابةٍ كاملاً. (النقد والصّدق، 1966، الصفحات: 46-47)، ومن المؤكّد أن الكتب التي أنتجها بارت هي، من حيث شكلها نفسه، تحدّياتٌ موجّهةٌ للتقليد المتّبع في هذا الجنس الأدبي! فمن كـان يمكنـه أن يتكهن بكتـاب "S/Z" وبكتـاب: "رولان بـارت"، و"مقاطع من خطابٍ غرامي؟"، إن نصوص بارت التي أغضبت البعض، وسحرت البعض الآخر هي نصوصُ كاتبٍ كان يمكن لتقلبات القدر أن تقوده إلى النجاح في درب عالم الأفكار والمعرفة.

ولو أنه قد كتب روايات فعلاً، لتلاشت كلُّ أصالةِ مأثرته، بطبيعة الحال، فقد كان بارت، عند نهايةِ حياتـه، ينوي كتابـة روايـةٍ "حقيقيـة" فيهـا مقاطعُ وصفيـة، وأسماء أشخاص، غير أنه ليس مؤكداً أن المشروع كان يمكن أن يتحقّق قط: لقد أوضح بارت أنه يشعر برغبةٍ عنيدة في تصوير أولئك الذين أحبهـم."(حجـة كتـاب: رولان بارت، مؤتمر سيريزي، 1978، الصفحة 368)، وأنه كان يعتمد، من أجل تحقيق ذلك، على الكتابة الروائيـة، غير أن آخر نـصٍّ أنجزه بـالضبط يحمل هذا العنوان المرير في كآبته: "إننا نخفق على الدوام في الحديث عمن نحـب"، (خرير

اللّغة). ومهما يكن من أمر، فلو أن بارت قد كتب روايات، لما كان أكثر من روائيّ، في جملة روائيين آخرين، تماماً مثلما يغدو كاتبَ سيرةٍ، أو كاتب مذكرات. في جملة كتّابٍ آخرين (حتى إن كان من أفضلهم). وذلك حينما يروي حياته فعلاً في كتابه: الغرفة النيّرة (1980)؛ فلمْ يعدْ في ذلك ابتكارٌ شكليٌّ وترتبط أصالةُ بارت بتقريبٍ معين، وتكون بكليّتها في مرحلة وسطى بين الحالتين. إني لا أشاطر بارت موقفه تجاه الصّدق؛ فالأدبُ مسبقاً له علاقةٌ بالصّدق، وللنقد أكثر من علاقةٍ به. ومع ذلك، فأنا أتبنّى الفكرةَ القائلةَ إن نتيجة النشاط النقدي هي كتابٌ معين، وإن هذه الواقعة جوهرية، وذلك لأنّ العمل التأويلي، مع أن يتصّل بالمعرفة، فهو لا يتقلّصُ إلى مجرّدِ بيانٍ لحالةٍ واقعة، كما تصنعُ الملاحظة أو صياغة القواعد العامة. إن التأويل هو (إعادة) بناء كلّ فريد، سواء تعلّق الأمر بكتابٍ في التاريخ، أو في علم الأجناس، أو في النقد الأدبي (هذا ماعدا الأجناس الخليطة جميعاً)، وهذا البناء يشكّل جزءاً من التأكيد نفسه الذي نثبت به الموضوع الذي نحلّله. والقراء الذين ينسون الأفكار في مجال "العلوم الإنسانية ويحفظون الكتب لا يقعون في الخطأ (وإن كان هناك بعض التعسّف في هذا).

إن إطلاق خطابِ التمكّن الذي يقوم به بارت قد كانت له نتيجةٌ منعشة، في جوّ العجرفة والمزايدة، والذي يميزُ الجماعة الفكرية. ولكن إذا ما تجاوزنا هذا التأثير الوقائي، والسّلبي، إجمالاً، أمكننا أن نتساءل: ماذا يعني التخلّي عن خطابٍ، أفقه الصّدق؟ هل هو شيء آخر سوف الالتزامِ بالنسبية المعمّمة؟ لقد شاء بارت نفسُه أن يرى في ذلك خصوصاً انعكاساً للتشتت الداخلي للشخص؛ إنه تنويعٌ حديثٌ لقول مونيتّي المأثور: "ليس الإنسانُ أكثرَ من ترقيعٍ وخليطٍ في كلّ شيء، ومن كلّ ناحية."، وقد رأينا أن بريشت يثمّنُ عالياً وجود صوتين في شخصٍ واحد أياً كانت طبيعةُ هذين الصّوتين. أما بارت الذي طالما كان معجباً إلى حدّ كبيرٍ ببريشت، فلا يفوته أن يرجع إليه حين يسعى إلى تفسيرِ هذه التعدّدية، وتعدّدية شخصيّته ذاتها.

كم أكون سعيداً إذا ماكان بوسعي أن أطبّق على نفسي كلمة بريشت هذه: "لقد كان يفكر بعقولٍ أخرى، وفي عقله كانت عقول أخرى غيره تفكّر. ذلك هو الفكر الحقيقي.(بذرة الصّوت، الصّفحة:185).

إن اعتراف المرء بالآخرين كذاته، والاعترافَ بهم بحدّ ذاتهم هو بالتأكيد منطلقٌ جيّدٌ للفكر: ولكن هل هذا كلّ شيء لديه؟ وهل تحدّد الآخر على نحوٍ كافٍ

من خلال هذا المعيار النسبيّ للغاية، باعتباره آخر؟ ألا يمكنني أيضاً أن أميّز بين الآخرين الذين استحسنهم والذين أطعنُ عليهم؟ وإذا ما أعدت التفكير فيما كنتُ أحبّه لدى بارت، فلن أجده من خلال هذا التوصيف القائل: إن المرء كان يسمعُ أصواتاً أخرى، من خلال صوته. فهناك ما يغريني بأن أقول العكس تقريباً: فإن أفضل ماكانٍ في بارت ككلّ (حياته ومؤلّفاته) هو بارت نفسه، ويتبيّن لي أنه كان يمتلك فكراً متقابلاً: عند وصولي إلى هذه اللحظة من حياتي، وفي ختام مؤتمر كنت أنا حجّة عقده، أقول إنه يتكوّن لديّ انطباع، وإحساسٌ ويقين تقريباً بأني قد نجحت بأصدقائي أكثر مما نجحتُ بمؤلفاتي. (الحجة. الصّفحة: 439).

إنما سيقال لي إن هذا لم يعدْ له علاقةٌ بالنقد الأدبي. أجل؛ فبارت كان يكتبُ عن الأدب باستمرار، ولسوف أقول، والحالةهذه، إن النصوصَ الأعلى قيمة بالنسبة لي اليوم هي تلك النصوص التي يكون حاضراً فيها على نحوٍ أفضل، من غير أن نكون قد دخلنا بعد إلى الجنس الأدبيّ الشخصيّ: إنه كتاب "رولان بارت"، ذلك الكتابُ الحميم والعام في آنٍ واحد، كتاب (النقد) الذاتي والموضوعي، والذي يشكّل تحوّلاً، مرةً أخرى أيضاً. وبما أنه ينبغي أن نميّز بين الخاص والعام، فلسوف أضيف مايلي: حتى نشر كتاب "رولان بارت"، عام 1975، أرى أن بارت يلتزم التزاماً تاماً، في كتاباته، بفكرة تشتّت المادة المدروسة، ولا حقيقية كيانها. وبما أنه كان عليه أن يشكّل من هذه المادة المشتّتة موضوعاً لكتاب، فقد قاده ذلك أن يجري تغييراً، حتى ولو لم يكن في هذا التغيير شيء مشهور: "إني أتحمل مسؤولية نفسي أكثر باعتباري مادّة بحث"، هكذا كان يقول (بذرة الصوت، الصفحة:313). وكان بارت يقول أيضاً: في إحدى محاضراته: ينبغي على المرء أن يختار بين أن يكون إرهابياً، أو أن يكون أنانياً. إن هذا الاختيار هو الذي يفسّرُ. الاختلاف بين ما قبل عام 1975 ومابعده. إن ماكان عليه بارت، في حياته، وبالنسبة لأصدقائه، حتى ذلك الحين (أني غير إرهابي) قد أصبح عليه أيضاً في كتبه، وقد أمكن له أن يكتب:

أما الميل إلى اللعب في النزاع، ونزعةُ المناظرة، فأنا أمقتها، يبدو أن الفرنسيين يحبّون ذلك: أي لعبة الرّكبي "المجابهة" والطاولات المستديرة، والرّهانات الغبيّة دائماً.. الخ...

(الحجّة، الصّفحة: 299).

غير أنه لم يعدْ لهذه النزعة الأنانية علاقةٌ بالنزعة التي كان يُظهرها طواعيةً تقريباً نقدُه السابق؛ فبدلاً من أن يقدّم في كتبه مجرّد خطاب (وهو الذي يبقى إيعازاً على الدّوام) فقد أخذ يقترحُ الآن كائناً هو كيانه. وبدلاً من أن يوحي بالحال التي ينبغي أن يكون عليها الإنسان، فقد كان يتركُ لكلّ واحد حريةَ اختيار مكانه بالنسبة للخطاب المطروح. وذلك بنجاحٍ متغيّر والحقّ يُقال. إن الحَظَر أكبرُ بكثير (والمكافأة ارتباطاً معه)، حين يقولُ المرء: "أنا على هذا النحو"، مما هو عليه حين يؤكد أن "الآخرين يفكرون من خلالي." إن الآخرين، في الوقت نفسه -وهم الموجودون مادّياً خارج وعي بارت- ربما يجدون فائدةأكبر من تلك التي يجدونها، عندما يُطلب منهم أن يقبلوا تواطؤاً كان مفروضاً عليهم. وهذا مايعبّر عنه شخصياً، حين يسعى إلى فهم معاناته أمام موت والدته:

"إن ما فقدتهُ ليس صورةَ (الأم) بل كائناً بشرياً"، (الغرفة النيّرة، الصفحة 118). إن كائناً ما ليس الآخر، وليس الآخرين، ماهو إلاّ ذاته. إنه يتعرّف ماهو الغير بالنسبة إليه (وليس أن "أنا" هي آخر غيري، وأن الآخرين في ذاتي)، إنه تعرُّف هذا الآخر وحسب، والتخلّي أكثر قليلاً عن وهم التمركز على الذات. وطالما أعتبر نفسي مجرّد غرفة أصداء. فإن الآخر لا يكون موجوداً إلاّ بالنسبة لي، وبشكلٍ غير متمايز، وإذا "تحمّلتُ مسؤولية نفسية كمادّة، فإني أسمح للآخر بأن يصنع الشيء نفسه. وأنا أحترمه نتيجة لذلك. هذا ما أجده أيضاً، في هذه الجمل المعدودة التي يصف بها بارت تطوّره:

تتأكّد في نفسي شيئاً فشيئاً رغبةٌ متزايدةٌ في سهولة القراءة. لديّ رغبةٌ في أن تكون النصوص التي أتلقّاها مقروءة[....]، بالنسبة لي، ولديّ رغبة في أن تكون النصوصُ التي أكتبها نفسها"مقروءة، [....]، إن فكرة سخيفة تخطر لي (سخيفة لفرط طابعها الإنساني): لن يكون هناك قط كلامٌ كافٍ عن ذلك القدر من الحبّ الكائن في صنع الجملة، بالنسبة للآخر، وبالنسبة للقارئ) (الحجّة، الصفحة301).

إن هذه الصّبغة الإنسانية السخيفة هي شيء جديد في كتابة بارت (في حين أنها كانت موجودة دوماً في حديثه)، وهي، بصورةٍ خاصّة على درجة عالية من القيمة بالنسبة لي، فأنا أرى فيها بحثاًعن تعالٍ جديد، يتعدّى الطُروحات الجاهزة العدمية التي كان بارت يشاطر بها عصره، وهو تعالٍ لا يتأسّس على الإلهي، بل على اجتماعية الإنسان، وتعدُّدية البشر، وإني متأثرٌ من أن أرى ما تدورُ عليه

الجمل الأخيرة للمقابلة التي أجراها بارت، قبل بضعة أيام من وفاته على إثر حادث، حتى ولو كنا نعتبر هذه الجمل بالأحرى غير حاذقة: "إنما وبرغم كلّ شيء، حين يكتبُ المرءُ، ينثرُ بذوراً، ويمكن أن نعتبر أنه ينثر نوعاً من البذار، ونتيجة لذلك، يعودُ من جديد إلى الدّورة العامةِ للبذار بأنواعه".(بذرة الصّوت، الصفحة339).

□□□

البنيوية التشيكية

بقلم: د.و.فوكيما

■ تر: د.عبد النبي اصطيف ■

تابعت البنيوية التشيكية تراث الشكلية الروسية، ولكن هذه الأخيرة لم تكن بأي معنى من المعاني مصدر إلهامها الوحيد. وحتى إذا لم نأخذ بالحسبان البنيوية اللغوية لماثيسيوس Mathesius، وجاكبسون Jakobson، وتروبتسكوي Trubetzkoy، وأعضاء آخرين في حلقة براغ اللغوية (1926-1948)، فإن أصول البنيوية التشيكية عديدة ومتنوعة. وبصرف النظر عن العمل الذي قام به الباحثون التشيكيون في علم الجمال والفلسفة، فإن دراسة كريستيانس Christiansen لـ "بنية الموضوع الجمالي"، و"الخبرات الفروقية"، والتي قد أثرت لتوها في شكلوفسكي Sklovskij، وبرنشتاين Bernstein، قد ألهمت التشيكيين أيضاً. وبالطبع فإنه لايمكن عزل كريستيانسن عن التراث الألماني في البحث المتناول لمسألة الصلة بين الكل وأجزائه والتي أنتجت استبصار شيلنغ Schelling في "أنه في العمل الفني الحقيقي ليس ثمة من جمال فردي، فالكل وحده هو الجميل". وأخيراً فإن هوسرل Husserl، وبوهلر Bühler، وسوسور Saussure -في حقل السيميائيات- مرهصون معترف بهم. وعلى الرغم من أن أصول البنيوية التشيكية يمكن أن تُقتفى إلى مصادر نهل منها الشكليون الروس أيضاً، فإن على المرء أن يفترض أن لدى التشيكيين مدخلاً أكثر مباشرة للتراث الألماني. وعلى أي حال، فإن البنيويين التشيكيين، وفي مناسبات مختلفة، قد أقروا بشكل صريح بدينهم للشكلية الروسية. ومحاضرة موكاجوفسكي "في الشعرية المعاصرة" (1929) تقرير أمين عن الشكلية الروسية.

وجان موكاجوفسكي Jan Mukarovsky (1891-1975) واحد من أبرز البنيويين التشيكيين في ميدان دراسة الأدب. وقد طوّر أطروحة تينيانوف Tynjanov في أن الدراسة الداخلية للنص الأدبي مستحيلة من حيث المبدأ، وأفصح

عن نفسه أكثر من الشكليين الروس حول مشكلات علم الجمال. وقاده ذلك إلى تعريف الموضوع الجمالي "Aesthetic object" بطريقة تنسجم مع الاستبصارات الرئيسية لكل من الشكليين الروس وكريستيانس.

D.W. Fokkema, "Czech Structuralism", in
D.W. Fokkema and Elrud Kunne- lbsch,
theories of literature in the Twentieth Century (C. Hurstand Company, London, 1977), PP. 30-8

ناقش موكاجوفسكي مفهومه للفن بوصفه "حقيقة سيميائية" "Semiological fact"، في إسهامه للمؤتمر الدولي الثامن للفلسفة في براغ (1934). وهو يزعم أن الفن علامة Sign، وبنية Structure، وقيمة Value، في آن معاً. فإذا مانظر إليه على أنه علامة، فإنه يمكن تمييز وجهين فيه: الرمز الخارجي أو الدال Signifiant ممثلاً لمعنى ما، والمعنى ممثلاً أو المدلول Signifié. ولا يمكن ردّ العمل الفني إلى وجهه الدلالي أو "المادي"، لأن عمل الفن المادي، أو النتاج الفني Artefact، علامة لاتكتسب دلالة إلا من خلال فعل الإدراك وحده. فموضوع علم الجمال ليس النتاج الفني (الدال)، وإنما "الموضوع الجمالي" (المدلول)، أو "تعبير النتاج الفني في وعي المدرك ومعادِله".

وإذ تتغير الخلفية الثقافية والاجتماعية التي يدرك النتاج الفني إزاءها، فإن تفسير العمل الفني وتقويمه يتغيران تبعاً لذلك. ففي دورة تاريخ الفن أنشئت موضوعات جمالية مختلفة على أساس من النتاج الفني نفسه. إن تعدّدية التفسيرات التي يمكن أن تعزى للنتاج الفني في أحوال مختلفة ينبغي أن تعتبر رصيداً للعمل الفني. وتعددية تفسيرات كهذه تتيسّر بـ "تعدّدية النتاج الفني وتنوعه وتعقده". ولا تشكل جميع التفسيرات الفردية الموضوع الجمالي. إن الموضوع الجمالي فقط هو ماتشترك به التفسيرات الفردية -والتي هي ذاتية بالضرورة- لمجموعة معينة من المتلقين، بمقدار اعتماد هذه التفسيرات على النتاج الفني.

ويعدّ موكاجوفسكي العمل الفني "علامة مستقلة" "autonomous sign"، تتميز بوظيفة التوسّط بين أعضاء المجموعة نفسها وحسب. ولذا فإن العمل الفني لايشير بالضرورة إلى الواقع المحيط بنا وينبغي أن يكون ذا معنى مفهوم من جانب المرسل والمتلقي، ولكنه لايحتاج إلى أن يشير إلى موضوعات أو حالات حقيقية. وقد يكون له معنى غير مباشر أو مجازي بالنسبة إلى الواقع الذي نعيشه. والعمل

الفني "لايمكن أن -يستخدم أبداً بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية، مالم تكن قيمته الوثائقية، أي طبيعة صلته بالسياق الاجتماعي، قد حُدِّدت". وبصرف النظر عن الوظيفة المستقلة للعمل الأدبي، والتي تتفق تماماً مع النوع الثالث للحقيقة عند شبيت Spet، أو التخييلية fictionality، فإن موكاجوفسكي يُحاجّ أن للعمل الأدبي أيضاً وظيفة توصيلية، لأنه يتألف من كلمات تفصح عن أفكار ومشاعر وتصف حالات. ويخلص موكاجوفسكي إلى أن العمل الفني الفردي، وتاريخ الفنون أيضاً، يتميزان بالتضاد الجدلي بين الوظيفة المستقلة للفن ووظيفته التوصيلية. وقد تمت متابعة هذا الموضوع بنجاح كبير من جانب لوتما Lotman. إن موكاجوفسكي -في إسهامته القصيرة عن الفن بوصفه حقيقة سيميائية- يبدو سيميائيا مكتملاً يزعم أن العلوم الإنسانية تدرس المواد التي تتألف بمجملها من العلامات.

وعلى خلاف رومان إنغاردن Roman ingarden، الذي سيناقش قريباً، فقد درس موكاجوفسكي العمل الأدبي بشكل رئيسي بوصفه جزءاً من عملية توصيلية وثقافية أوسع. ومفهومه للأدب مطبوع بالدينامية كما هو الشأن لدى تينيانوف الذي يستشهد به غالباً. وقد زعم، مثله في ذلك مثل تينيانوف وشكلوفسكي، في دراسته "الوظيفة الجمالية، والمعيار، والقيمة بوصفهما حقائق اجتماعية" أن الإمكانية الجمالية غير متأصلة، أو على الأقل غير متأصلة بشكل تام، في الموضوع وعلى الرغم من "أن هناك شروطاً مسبقة معينة في الترتيب الموضوعي لموضوع ما (يحمل الوظيفة الجمالية) تيسّر إثارة المتعة الجمالية". ويزعم موكاجوفسكي أن "أي موضوع أو عمل، بغض النظر عن كيفية تنظيمه" يمكن أن يكتسب وظيفة جمالية، ويغدو بالتالي موضوعاً ذا متعة جمالية. إن التقويم الجمالي مرتبط بتطور المجتمع، أو، باختصار، بمعطيات سوسيولوجية وأنتروبولوجية تشكل خلفية للتقويم الذي يأخذ مكانه إزاءها. إن للوظيفة الجمالية طابعاً دينامياً، ويمكن أن تختلف باختلاف الشروط التي يتم فيها إدراك الموضوع، والوضع الخاص (Einstellung) بالمستقبل. الوظيفة الجمالية إذن هي قوة أو طاقة تتخذ شكل الاهتمام الذي يتمركز على العلامة نفسها. ويدعو موكاجوفسكي "تركيز الوظيفة الجمالية على العلامة نفسها" عاقبة للاستقلال الذي يميز الظاهرة الجمالية، ولكن يمكن المرء أن يرى الاستقلال عاقبة للتركيز على العلامة نفسها، أويفترض، بأسلوب موكاجوفسكي، علاقة جدلية بين التركيز على العلامة نفسها وبين الطبيعة المستقلة لهذه العلامة.

إن الوظيفة الجمالية هي القوة التي تخلق القيمة الجمالية، في حين إنه في الحالات التي لاتسود فيها الوظيفة الجمالية، لاتثار قضية القيمة الجمالية.

إن موكاجوفسكي، في مناقشته للصلة بين القيمة والمعيار norm، وفي وبثبات للتراث الشكلي، ولاسيما في مفهوم الانزياح "deviation" أو التشويه deformation. ولايشكل الإذعان للمعيار الجمالي ضمانة للقيمة الجمالية. والمعيار مستمد من القيم الجمالية وهو مبدأ تنظيمي خارج الفن. وفي خارج الفن تعتمد القيمة الجمالية على تحقيق المعيار. وضمن الفن يخرق، وإلى حد ما، المعيار الجمالي السائد، ونتيجة لقيم جمالية ظاهرة يُخلق معيار جديد على نحو جزئي أو تام. إن القيمة الجمالية ليست مفهوماً سكونياً، ولكنها عملية تتطور مقابل خلفية التقليد الفني الفعلي، ومن خلال صلتها بالسياق الثقافي والاجتماعي المتغير أبداً.

إن دينامية هذه المفاهيم، في الوظيفة الجمالية، والقيمة الجمالية، والمعيار الجمالي. غير ممكنة، إلا على أساس مفهوم للموضوع الجمالي بوصفه نتاجاً فنياً مفسّراً. وآراء موكاجوفسكي تفترض مسبقاً أن الموضوع الجمالي ليس شيئاً ثابتاً (أو لامتغير)، ولكنه محدّد من جانب كل جيل أو مجموعة من المستقبلين.

وعندما يواجه موكاجوفسكي أخيراً قضية فيما إذا كانت القيمة ذات أساس موضوعي، فإنه لايستطيع إلا أن يستنتج أنه إذا ماوُجدت القيمة الجمالية الموضوعية على الإطلاق، فإنه ينبغي أن تلتمس في النتاج الفني المادي، غير الخاضع للتغيير، وذلك على النقيض تماماً من الموضوع الجمالي. ولكن القيمة الجمالية المتأصلة في النتاج الفني تتسم بطابع الوجود بالقوة. إن القيم الجمالية لايمكن أن تنسب في الحقيقة إلا إلى الموضوع الجمالي والذي هو تجسيد concretization، أو تحقيق realization للنتاج الفني من جانب المستقبل. وعلى الرغم من ذلك فإن بعض النتاجات الفنية تكون أكثر ميلاً من غيرها لتتجسد موضوعاً جمالياً.

ويفترض موكاجوفسكي أن "قيمة نتاج فني ستكون أعظم بدرجة عظم مجموعة القيم فوق –الجمالية Extra-aesthetic التي تجتذب، وبدرجة قدرتها على تكثيف دينامية الصلات المتبادلة فيما بينها". وربما لايكون هذا المفهوم للقيمة الجمالية مرضياً جداً. وقد انتقد بشدة من جانب ويليك Wellek. ولايبدو أن محاولات موكاجوفسكي الأخرى لتخصيص مكان للقيمة الجمالية الموضوعية قد

خلت المسألة. وبصرف النظر عن "تعددية النتاج الفني المادي، وتنوعه، وتعقيده" والتي يعدها [موكاجوفسكي] أرصدة جمالية ممكنة، فإنه يعدّ القيمة الجمالية المستقلة لنتاج فني ما "أسمى وأكثر دواماً إلى درجة أن العمل لاينقاد إلى تفسير حرفي من وجهة نظر للقيم مقبول عامة في فترة أو بيئة ما". إن موكاجوفسكي يقترب هنا من مفهومي الغموض Ambiguity وموضع اللبس Unbestimmtheitsstelle دون ذكرهما.

وربما كان بإمكان موكاجوفسكي أن يكون أكثر حكمة لو تخلى كلية عن بحثه عن القيمة الجمالية الموضوعية عندما تصوّر على نحو صحيح أن للقيمة الجمالية للنتاج الفني طبيعة ممكنة فقط. إن قيمة ممكنة بالقوة هي شرط ممكن للقيمة وليست شرطاً كافياً لها. وكما هو شأن مايسمى "بالقيمة التطورية" "Evolutionswert" التي تتحدّد بتأثير عمل أدبي في التطور الأدبي الدينامي، فإن القيمة الممكنة بالقوة إنشاء مجرد abstract construction لمؤرخ أدبي، وليست نتيجة عملية توصيلية. إن النظرية الحديثة للقيمة ترى القيمة مفهوماً علائقياً، مفهوماً يتشكل بالصلة مابين موضوع ومستقبل. وعلى الرغم من أن موضوعات معينة أكثر تأهيلاً لاعتبارها أكبر قيمة من غيرها، فإن النتاج الفني بوصفه فكرة غير قابلة للتغيير ومعزولة عن أي استقبال، لاتستطيع أن تدخل قط في صلة ما مع مستقبل ما، وبالتالي فإن قيمتها الجمالية -إذا ماكانت ذات قيمة- لايمكن أن تعرف.

وفي مقالة الجرد "البنيوية في علم الجمال وفي دراسة الأدب" يُعيد موكاجوفسكي تعريف مفهوم البنية Structure، ويضيف إلى الفكرة المألوفة في أن بنية ما أكثر من مجرد مجموع أجزائها أن "الكل البنيوي يعني كلاً من هذه الأجزاء، وأن كلاً منها، وعلى نحو معكوس، يعني هذا الكل وليس أي كلّ آخر". وخصيصة أخرى لبنية ماهي "طبيعتها النشطة والدينامية" الناجمة عن حقيقة أن كل عنصر فيها له وظيفة محدّدة يرتبط من خلالها بالكل، وأن هذه الوظائف وصلاتها المتبادلة فيما بينها تخضع لعملية تغيير، ونتيجة لهذا فإن البنية بوصفها كلاً ماتكون في حركة دائمة.

وينبغي التأكيد أن موكاجوفسكي يتحدث هنا عن مفهوم البنية في دراسة الأدب، أي في عملية توصيلية، تؤدي فيها- عندما تتم- عوامل الزمن، وبالتالي الشروط المتغيرة، دوراً معتبراً. إن مفهومه للبنية يقترب كثيراً من مفهوم العضوية

البيولوجية biological organism.

وبنية الموضوع الجمالي تخضع لعملية التغيير، ولكن أي العوامل يحدد هذه العملية؟ من أجل الإجابة على هذا السؤال يؤيد موكاجوفسكي موقف تينيانوف وجاكبسون (1928) اللذين يعتقدان بأن الدراسة الداخلية للتاريخ الأدبي لايمكن أن تشرح السرعة الخاصة للتطور الأدبي أو اختيار اتجاه معين، حيث تكون عدة اتجاهات ممكنة من الناحية النظرية. إن مشكلة الاتجاه، أو الاتجاه السائد dominont direction، لايمكن أن تحل إلا من خلال تحليل للصلات المتبادلة فيما بين السلاسل الأدبية والسلاسل التاريخية الأخرى. ويضيف موكاجوفسكي أن كل تغيير في بنية أدبية يجد حافزه خارج تلك البنية المعينة. ولكن الطريقة التي يُستقبل فيها حافز خارجي والتأثير العام لهذا الحافز يتحددان بالشروط المتأصلة في البنية الأدبية.

لقد كان تحليل النصوص الأدبية المحددة، وليس التنظير الأدبي، الشغل الشاغل الرئيسي للشكليين الروس. وقد تابع موكاجوفسكي والبنيويون الآخرون، بشكل عام، هذا التقليد. ودراساتهم لماشا Màcha وتشابك Capck مشهورة، ولكنها إذ كانت مكتوبة بالتشيكية وعن مؤلفين تشيكيين فإنها لم تكد تقدّر خارج تشيكوسلوفاكيا لأسباب واضحة. وبالتدريج أصبحت الحاجة إلى مقدمة للدراسات البنيوية المختلفة أكثر إلحاحاً. وبحلول عام 1934 قدّم اسم "البنيوية"، الذي وصفه بوكاجوفسكي فيما بعد "وجهة نظر" ابستمولوجية (معرفية)، متجنباً بذلك مصطلحي "النظرية" و"المنهج". إن "النظرية" في رأي موكاجوفسكي تعني مُركبًا ثابتاً من المعرفة، و"المنهج" يعني قواعد الإجراء العلمي غير القابلة للتغيير. والبنيوية معرفياً (ابستمولوجيا) تعني ضمناً مجرد قبول للرأي القائل بأن مفهومات نظام علمي معين مرتبطة بعضها ببعض. وهي لاتقبل أولية المادة المفحوصة (الموضوع). وبهذا الوجه تختلف البنيوية عن النزعة الوضعيةpositivism، كما يقول موكاجوفسكي الذي ينتقد في الواقع دفاع أيخنبادم Ejchen baum عن المنهج الفرضي hypotheticl المقبوس آنفاً. وموكاجوفسكي من جهة أخرى لايجزم بأولية أي من الإجراء العلمي أو المنهج. ومبدأ الصلات المتبادلة يُطبّق هنا أيضاً. فقد تؤثر المادة الجديدة في مناهج الفحص، وقد تكتشف المناهج الجديدة مادة جديدة.

ولما كان موكاجوفسكي لايسائل وجهة نظره البنيوية أو يقوم بمحاولة جادة

لاختبارها، فإنها قيمة value أكثر منها فرضيّة Hypothesis. ولكن تأملاته المعرفية لم تصل قط إلى هذه النتيجة.

وبعد الحرب العالمية الثانية، وربما نتيجة ضغط الظروف السياسية، زوّد موكاجوفسكي مفهومه للبنيوية بأساس مادي. وقد أقرّ الآن بأوّلية المادة المتفحصة. و"البنية" التي كانت عام 1940 لاتزال كياناً مفهومياً تدعمه مواصفات معينة للمادة، غدت الآن ظاهرة موضوعية تتبع العالم الحقيقي. وهذا التطور في تفكير موكاجوفسكي، والذي ناقشه ويليك، لم ينتج إسهامات جديدة في دراسة الأدب.

وعلى الرغم من أننا قد قصرنا مناقشتنا للبنيوية التشيكية على الناطق الرئيسي باسمها، فإن هناك آخرين كثيرين انتموا إلى المدرسة التشيكية. وقد مثّل بوهُسلاف هافرانك Bohuslav Havrànk، وفيلكس فودتشكا Felix Vodicka وآخرون في مختارات حرّرها غارفن Garven. ولكن إسهامات الجيل الأصغر لم تتيسر إلا مؤخراً في اللغات الأدبية الغربية. وقبل ذلك فإن الباحثين في الاتحاد السوفييتي تعرّفوا نتاجات الطور اللاحق للبنيوية التشيكية بسهولة أكثر من زملائهم في الغرب.

وينبغي الإدلاء بملاحظة أخيرة عن الفيلسوف البولوني رومان إنغارون "Roman Ingarden الذي صمّم نظرية للعمل الأدبي متبعاً بإخلاص تعاليم هوسرل Husserl. لقد كان كل من إنغاردن وموكاجوفسكي على معرفة عميقة بالتراث الفلسفي الألماني. وكان كلاهما من نقّاد النزعة الوضعية. وكان إنغاردن الأكثر تصريحاً في رفضه للنزعة الوضعية الجديدة للمنطق الرمزي البولوني (والتي استشفها مبكراً عام 1919) ولحلقة فيينا.

وثمة مشابهات أكثر، ولكنها أقل وضوحاً. فعلى الرغم من أن كلمة "بنية" تظهر لدى إنغاردن، فإنها تستعمل بطريقة مخففة، وإدمان إنغاردن على علم الظواهر Phenomenology يظهر كل صفحتين من كتاباته، في حين إن موكاجوفسكي لايُعبّر إلا نادراً عن تفضيله للمنهج الظاهراتي. ويميز موكاجوفسكي بين النتاج الفني "المادي" وبين الموضوع الجمالي، ويكرّس جلّ طاقته لدراسة هذا الأخير. ويميّز إنغادرن، وعلى نحو مشابه، بين العمل الفني "المادي" وبين الموضوع الجمالي (أو الـ äethetischer Gegenstand كما يدعوه) الذي هو التعبير عن العمل الفني في صورة تجسيد صحيحة يقوم بها قارئ كفء، ولكنه يكرّس جلّ

وقته لفحص الأول منهما (أي العمل الفني المادي). وبينما آمن موكاجوفسكي، متابعاً بذلك شكلوفسكي وتينيانوف، بمفهوم دينامي للتاريخ الأدبي، فقد درس إنغاردن بشكل رئيسي العمل الأدبي معزولاً وبوصفه كياناً سكونياً. ويعتبر موكاجوفسكي إثارة "النتاج الفني" لعدة تجسيدات مميزة. ولم يؤيد إنغاردن هذا الرأي إلا بتردد، واستمر في الوقت نفسه في بحثه عن إمكانية نظرية لتجسيد واحد كافٍ.

ولايكاد إنغاردن يقبس مطلقاً من الشكليين الروس، وربما لم يعرف إلا القليل عن عملهم عندما كتب مؤلفه "العمل الفني الأدبي" Das Literarische Kunstwerk والذي كان حصيلة بحث أجري عامي 1927-1928. ومع ذلك فإن المرء قد يجد مفاهيم ومصطلحات في منشورات إنغاردن يبدو أنها تستعيد في الذهن مصطلح الشكليين. فعندما يدعو "الانتباه المركز" "intensified attention" (geschärfte Aufmerksamkeit) شرطاً مسبقاً للتذوق الجمالي، فإن المرء ربما يشك بوجود صدى لشكلوفسكي أو جاكبسون، ولكن ليجد هامشاً يشير إلى فولكيلت Volkelt. ولاريب في أن مصادر إنغاردن، وموكاجوفسكي، والشكليين الروس، هي نفسها في الغالب، وبخاصة الفلسفة وعلم الجمال الألمانيين. ويجب على المرء هنا ألا يتسرع في الحكم على أصالة كل منهم.

وثمة فجوة عميقة تفصل إنغاردن عن الشكلية الروسية والبنيوية التشيكية. هي بالتحديد إيمانه بإمكانية العثور على شروط التجسيد الجمالي في العمل الفني المادي. وقد قام موكاجوفسكي بمحاولة مشابهة عندما حاول أن يكتشف الإمكانية الجمالية في خصائص معينة من خصائص النتاج الفني. ولكن المحاولة -في حالة موكاجوفسكي- كانت غير مجدية، بل وحتى فوضوية إذا ماقورنت باهتمامه الملح بالطبيعة الدينامية للعمل الأدبي والنظام الأدبي.

إن إلحاح موكاجوفسكي على الوجوه الدينامية للعمل الأدبي يمثل التطور الأخير للبنيوية. ويبدو أن إنغاردن وموكاجوفسكي كليهما كانا منحازين، وعلى نحو متساو، ولكن بطرق مختلفة، في محاولتيهما حلّ مشكلة الصلة بين النتاج الفني والموضوع الجمالي، أو التجسيد الكافي adequate concretization. ويبدو لنا أن التعادل بين المدخلين المستقل والدينامي لم يُستعد إلا في المنشورات الحديثة العهد للسيميائيات السوفيتية، وبشكل ملحوظ، منشورات لوتمان.

□□□

استهواء الرواية

■ ترجمة إبراهيم فيّاض ■

(حوار بين خوان جوزيه سير و خورخه لويس بورخيس)

المكونات والمهارات في أعماله، الكتّاب الذين طبعوه بطابعهم وأولئك الذين انفصل عنهم، وسلوكه السياسي لقد سلّم بورخيس في العام 1968 للروائي خوان جوزيه سير بعض مفاتيح أعماله من خلال حوار ظل محظوراً داخل فرنسا.

بعد ظهر 15 حزيران 1968 التقى خوان جوزيه سير مع خورخه لويس بورخيس في سانتافه في الأرجنتين. كان على بورخيس أن يتحدث مساءً عن "أوليس" جويس.

استمر اللقاء ساعتين بوجود آلة تسجيل. بقي هذا الحوار محظوراً إلى آب 1988 في نفس التاريخ الذي نشر فيه في الأرجنتين في مجلة كريزيس (Crisis). بعد ثلاثين عاماً من حظر تلك المحاورة باللغة الفرنسية نستطيع أن نتبين انقضاض (سير) على فكر بورخيس وهذا الأخير يعرض تعليقاته حول المسائل التي كان يطرحها (سير) عن الأدب. لقد تحدث الاثنان عن نفسيهما وعن الآخر.

وتجيبنا السنون جواباً آخر: إنتاج الباحث.

خ. ل. بورخيس: كنت معجباً ببودلير. لقد كان في مقدوري أن أسرد بشكل غير محدود تقريباً وحتى النهاية أبيات "أزاهير الشر". ثم أخذت أبعادي كوني شعرت -ربما بسبب أصولي البروتستانتية التي يُرى فيها شيء ما -بأن هذا

الكاتب كان يؤلمني، ولكونه كاتباً كثير الانشغال بقدره الشخصي، بسعادته وببؤسه الشخصيين. لهذا السبب أخذتُ أبعادي مع الرواية. أعتقد بأن قارئي الروايات يتوقون إلى التطابق مع أبطالهم في الروايات منتهين لرؤية ذواتهم كأبطال فيها. من الأهمية بمكان في الرواية أن يكون البطل محبوباً، أن يحب دون أن يكون محبوباً وأن يرد على حبيبه. واحتمال أننا لو ألغينا تلك الحوادث لغاب آنئذ جزء يسير من أفضل روايات هذا العالم.

وأعتقد أنه للعيش -لا أقول بسعة لأن هذا سيكون صعباً جداً- بشيء من الصدق يكون من المناسب على الأقل التفكير بتلك الحوادث الشخصية. وفي حالة بودلير -كما في حالة معلمه- يكون القصد كتّاباً يجترحون أخطاءً حقيقية: حين يكون المقصود لدى القارئ هو محاكاتهم ورؤية ذاته في وضع المثير للشفقة، إن هذا الأمر سيكون ملائماً حياتياً -طبعاً أنا لم أبلغ هذا القدر تماماً -وهو أن يرى نفسه بالأحرى.. حسناً وكما يقول فيثاغورث: مثل شخص ثانوي، أليس كذلك؟ أنا لا أظن بأن قراءة "أزاهير الشر" وأشعار بو بشمولية أكثر الروائيون والشعراء الرومانسيين يمكن لها تقديم العون ضمن هذا المعنى.

-وعموماً هو ليس كذلك- لكنه يمتاز بتأثيره على أناس كثيرون. وأنا أحاول أن يكون لي ذلك التأثير الطيب.

-خ. ج. سير: أينتمي ذلك إلى بعض محاولاتك الأخرى حول أدب السعادة؟ هل تذكر تلك المقالة بخصوص فريه لويس دوليون؟

-كان ذلك تماماً موضع تلك المقالات.

-إلى درجة أن أحد أسباب إعجابي بخورخه غيلين هو كونه شاعر سعادة: مثال على ذلك حين يكتب: "كل ما في الهواء هو عصفور".. في الواقع تتغنى السعادة بذاتها في المعنى التالي "كل زمن مستعاد هو الأمثل".

بالمقابل فإن إحدى فضائل وايت وايتمان هو إحساسه أحياناً بالسعادة الراهنة رغم إقرانه بها إلحاحاً مشبوهاً، نرى بأنه فرض على ذاته واجب أن تكون سعيدة. لكني أعتقد بأنه كان من الأفضل لو فرض على ذاته أن تكون شقية أو مهمة.. وجديرة بالشفقة لأنه على ما يبدو لي حزين بامتلاكه شفقة الآخر، أليس كذلك؟ حتى لو كانت مبررة.

-إذن مشروع بو و بودلير هذا يمكن أن يكون..

-بحكم مسبق وبانشغال أخلاقي وربما بحذر بروتستانتي- هل لاحظت أنه في البلاد البروتستانتية هناك اهتمام بالغ بالأخلاق- بيني وبينك سيدو واضحاً أن أحدهم هو جنتلمان أم لا، ولكن هنا عموماً نحن لا نناقش أوهاماً أخلاقية. لا أعتقد أنه لهذا يمكن للناس أن يكونوا متفوقين في الولايات المتحدة بيد أني أظن في الوقت ذاته بأن السؤال الأول الذي يطرح هنا بصدد شيء ما هو معرفة إن كانت تلك الأخلاقيات يمكن تبريرها. بالتأكيد يمكن الرد على هذا السؤال بسفسطائية أو بتبريرات ذات أهمية لكن هذا ليس له أهمية، هذا السؤال هو أول شيء يطفو في أي نقاش مهما كان، أليس كذلك؟

-ولكن هذا لا علاقة له بالقيم الجمالية للمؤلفات، هل تعتقد بأن بودلير هو شاعر كبير وبو هو قصّاص كبير..

-مؤكد، حتى لو ظننت بأنه كي أشعر بعظمة بو يتوجب علي أن أمضي في الذكريات أي أن أتصور هذا الأمر في كليته. شيء قليل هذا الذي حصل مع لوغون. لو فكرنا في مجمل أعماله فهو كاتب كبير لكن إن احترمناه صفحة تلو صفحة أو إستثنا منه سطراً بعد آخر لقابلتنا إذن أشياء سطحية عديدة. ولكن لربما كان الأكثر أهمية لدى كاتب ما هو الصورة الأخيرة التي يخلفها عندك.

-وبخصوص ديستويفسكي ما هي الصورة التي لديك عنه؟

-لفترة ما، اعتقدت بأنه رجل فريد وأعدت مرات عدة قراءة الجريمة والعقاب والممسوسون. فيما بعد وفي غمرة حماسي أدركت بأني عانيت كثيراً في التمييز بين شخصية وأخرى ووسطياً الكل متشابه عند ديستويفسكي، تلك الشخصيات التي كان يظهر بأنها تتسلى في غمرة البؤس، أليس كذلك؟ هذا ما أغاظني. لذا توقفت عن قراءته ولم أشعر أني صغيراً بغيابه عني.

-حول هذا الأمر لم يكن لك، من جانبك، خيار لا واعي بالموضوع الذي من الواجب أن يكون مهمة الكاتب حين يشرع في الكتابة؟ بمعنى أنه في هذا البلد..

-كلا.. كلا.. أعتقد بأنه يوجد شيء آخر لم أستطع إدراكه وقتذاك وأنا أفهمه الآن.

ذلك أنه من بين المذاقات الأدبية فالمذاق الذي أشعر به بعمق أكبر هو ذاك

المذاق الملحمي فحين أفكر في صالة سينمائية على سبيل المثال، تلقائياً أفكر بأفلام الوسترن. وحين أفكر بالقصيدة أفكر بتلك اللحظات الملحمية. وحالياً أدرس القصيدة القديمة لدى شعوب الساكسون. وأكثر ما يهزني فيها هو الملحمية. وهنا عبارة للوغون -سأبذل الكثير لأكتبها، لكني على الأقل قرأتها، وهذه أيضاً فضيلة، أليس كذلك؟ -تلفظها إحدى الشخصيات في رواية رديئة له (الحرب العسراء): "وبكى من المجد" أحس بهذا إحساساً عميقاً للغاية. فحين أبكي لشأن جمالي ما فليس سبب ذلك أن أحدهم يُسمعني شيئاً بائساً بل أني كنت حيال جملة ترمز للشجاعة. حسناً، يمكن أن يكون لأصلي العسكري أثر في هذا لدفعي في اختبار الحنين نحو حياة كانت ممتنعة علي وسيكون أمر مثالي لدى رجال الأدب حين يفكروا بأن حياة من نوع آخر هي أرقى من تلك التي استحقوها، ولربما لا يحس بهذا المذاق الملحمي أبطال الملحمة بل الكتّاب. أليس كذلك؟

-ولكن هذا التمجيد للبسالة الذي نلمسه في أعمالك- والذي ذكرته أنت في مناسبات أخرى- ألم يكن بالتالي إحساساً جمالياً؟ أعني بأنه وراء العنف والبسالة هناك خواء إنساني وألم فظيع.

-نعم أعتقد بأن هذا الأمر موجود تماماً وأكثر من ذلك فالحقيقة أنه ونصالح سبب ما -لا يهم إن كان سبباً صائباً أم خائباً لأنه وعلى امتداد الأسباب جميعها التي تبدو صائبة أم خائبة- فإن الإنسان ينسى قدره الشخصي.

-بورخيس، هناك واحد من مقالاتك (فن الحكاية والسحر) الذي من خلاله..

-أتذكره بغموض تام.

-وأنا كذلك أيضاً ولكن موضوعك كان..

-آه، أجل. أعرف. موضوع تلك المقالة أنه بمقدار ما يمارس السحر أفعالاً لها تأثير على الواقع بمقدار ما نجد في سرد الأحداث اللامحسوسة تقريباً والتي تمثل مقدماً ما سيأتي بعد ذلك، أليس كذلك؟

-نعم، هناك أيضاً نظرية بخصوص الفلسفة الاسمية والواقعية.

-لا أتذكر هذا. أنت تتذكر أعمالي أفضل مني.

-أعتقد بأنها الأكثر أهمية بين مقالاتك التي كتبتها أو هي على الأقل المقالة

التي تعجبني أكثر.

-أتذكر هذه الإشارة بغموض تام. ما أردت قوله أن ما يجري ضمن عمل روائي هو أن يكون محضرًا له. وبأن ما يجري خلال ذلك سيأخذ دوره ضمن سلسلة من الأحداث السحرية الطفيفة، أليس كذلك؟ أعتقد بأن الأمر كان هكذا..

-ألا تذكر بأن ذاك المقال كان يتحدث عن ترجمة لشوسر بخصوص عملية اغتيال تتراءى من خلالها سكين تطعن لقد لجأت أنت في هذا المقال إلى تحليل أسلوب التعبير اللامباشر التي ترجمها شوسر بطريقة أكثر مباشرة..؟

-لا الآن تذكرت. قلت في لحظة ما يتم الانتقال من المجاز إلى الرواية أي من الواقعية إلى الفلسفة الاسمية. وإن أردنا تحديد ذلك التاريخ إذن يتوجب علينا البحث عنه في تلك اللحظة التي ترجم فيها شوسر هذا السطر القائل: "بالحديد الخفي، الخيانات" بعبارة "هذا الذي يبتسم والسكين تحت رداءه". يمكننا تعريف هذا اللحظة، المثالية كما نعلم، كلحظة يتم فيها الانتقال من المجاز حيث الأحداث الخيالية هي أشياء واقعية، وفي الرواية حيث الواقع ليس هو الاغتيال أو الجريمة بل على سبيل المثال راسكالنيكوف.

-طبعاً أريد أن أبدأ من هنا لأرجع إلى بنية الرواية لا سيما الرواية الحديثة. أنت الذي كنت أعظم مترجم لفولكنر وكنت على دراسة تامة وفي العمق برواية (أوليس) لجويس وأيضاً ببروست وبكل الرواية المعاصرة.

-أظن أنه باستطاعتي الاقتباس أدبياً- ويتوجب على ذلك- أنه حين كان شو يتحدث عن أونيل قال إن هذا الأخير ليس عنده أي جديد باستثناء كتبه المنشورة حديثاً. أعتقد أنه في حالة فولكنر وتقريباً في حالة بروست- حتى لو أني تحدثت عنه باحترام أكثر من احترامي لفولكنر، مع احترامي للاثنين- فإن براعته ستنتهي إلى إضجار قرائه. وحين نعود إليه وهو يقول: "في قرية المانش التي لا أريد أن أتذكر اسمها.." وأكثر من هذا فأنا أعتقد بأن الكاتب الشاب كان يتوجب عليه أن يبدأ بالبساطة وليس بالتعقيد.

-ألا تظن بأن هذا الأمر يماثل قليلاً ما قاله فاليري حول الحدث الذي قرر بموجبه بودلير أن يكون كلاسيكياً لأنه توجب عليه أن يعارض رومانسيته الداخلية؟ أعني بأن كل هذه الابتكارات هي ضرورية لتتمتها كي تستطيع

كلاسيكية جديدة أن تظهر في الرواية وأن توجد جدلاً داخلياً -أعطني العبارة- في التاريخ الأدبي..

-حسناً ولكن حين ندفع بهذا الأمر نحو البرهان عن العبث سيعني ذلك بأن فولكنر وفرجينيا وولف وبروست سيتم التضحية بهم كي يصبحوا أفضل الكتّاب في هذا المضمار.. لا، أنا أمزح.. إن ما أردت أن تقوله أنت هو أن هذا التطور ضروري، ويبدو أنه نوع من المد والجزر لا نقوى على التملص منه وأن باستطاعة المرء طبعاً التمرس فيه تقريباً بسعادة. فمثلاً فرجينيا وولف مارست هذا الأمر جيداً في أورلندو (Orlando) كذلك في كتب أخرى، فعلت ذلك بقدر أقل من السعادة.

وفيما يتعلق بفولكنر فأنا أعتقد بأنه انتهى إلى إضاعة ذاته في متاهاته الخاصة به. هناك واحدة من رواياته حيث نجد

-في أكبر قدر من الإذلال للقارئ -شخصيتين تحملان الاسم ذاته، على سبيل المثال..

-كما في (نور آب).

-حسناً فأنا لا أتذكر لأني لم أغوص في عمق تلك المتاهة رغم أن ذلك أضجرني كما أعتقد.

-إحدى تلك الشخصيات كانت تدعى لوكاس بورش(Lucas Burch) والشخصية الأخرى تدعى بايرون بونش (Byron Bunch) وهناك لبس بينهما. لكن هذا الأمر يرتبط بعقدة الرواية.

-ذات يوم أُقترح عليّ أفلمة إحدى قصصي (الموت والبوصلة). هنا وفي غموض يختلط القاتل بالضحية حتى على مستوى الأسماء- طالما أن أحدهما كان يدعى روث (Roth) والآخر يدعى سكارلاش (Scharlach) أحمر وقرمزي- لهذا السبب فكرت لو أن هذا الأمر ظهر على الشاشة فمن الواجب أن يضطلع ممثل واحد بالدورين كي تتم الملاحظة، بطريقة ما، بأنه لم يكن هناك فقط قاتل ولكن أيضاً انتحار. أليس كذلك؟

-أكثر من ذلك في (الانتظار) إليخاندرو فيلاري يحمل اسم قاتله ذاته.

-هذا صحيح، ولكن من ذلك الوقت، آمل بأني تصرفت بشكل حسن ولم

أعبث أكثر بتلك الأشياء إياها.

-ولكن لهذا اللعب معنىً ما، أليس كذلك؟

-أجل، في جميع الأحوال أنا لم أفعل ذلك كي "أدهش الإنسان البرجوازي". إضافة لذلك فإن هذا البرجوازي كان في غالب الأوقات "مدهوشاً" يتثاءب حين نريد إدهاشه. إنه لا يبالي بشيء من استخدام عبارة صحيحة.

-يبدو لي أنه في إنتاجك كله هناك توجهات وميول تم عرضها بطريقة منطقية وقد طورها الكتّاب من أصحاب تيار الرواية الجديدة الفرنسية. أنت طرحت قضايا طوروها هم بعد ذلك ضمن خط بنائي في رواياتهم.

-حسناً لنفترض أن هناك شيء من الجدّة في أعمالي، أليس كذلك؟ سنأخذ ذلك كفرضية. على العموم حين يتوصل أحد الكتّاب إلى نقطة ما، يعتقد أنه قد وصل إلى حالة من الأمور النهائية، يغتاظ هو حين يطور الآخرين تلك الحالة، أليس كذلك؟ لأنه يظن بأنه قد وصل بالأمور إلى تمامها. أتذكر حالة (كزول سولار Xul solar) رسام جريء للغاية كان يغتاظ من كل ما ندعوه اليوم بالفن التجريدي، ذلك لأنه كما كان يبدو له أنه قد سار بتلك الخطوة إلى غاية ما يمكنها الوصول إليه. بحيث أني لو استهجنت ما يجري اليوم فهذا معناه أني خطوت خطوة مهما كانت صغيرة، وبشعوري بالحنق كون آخرين ساروا بالأمر أبعد من ذلك. غير أن المقصود هو سيرورة لا علاقة لها بإرادتي.. تجري أحداث بالغة الغرابة مع كتبي. وجدتني في تكساس مع إحدى الشابات تسألني إن كنت أثناء كتابتي لقصيدة (الغوليم) قد جربت بعض التنويعات على قصتي (الخرائب الدائرية Les ruines circulaires) التي كنت أنهيتها قبل القصيدة بوقت طويل. فكرت لحظة ثم شكرتها على ملاحظتها وأخبرتها بأني لم أفكر أبداً بهذا الأمر ولكن في الواقع فإن القصة والقصيدة كانتا في الأساس شيء واحد..

-واحد من الكتب النقدية الأكثر أهمية التي كتبت حول أعمالك كان كتاب آنا ماريا بارينيشيا ما رأيك بذلك؟

-أجل فقد ترجم إلى الإنكليزية تحت عنوان (صانع المتاهات) أو (مهندس المتاهات). أعتقد بأن هذا الكتاب جدير بالاحترام. أنا لم أقرأه، لأن موضوعه دون شك لا يهمني سوى قليلاً.

أحس بالانزعاج كثيرا حين أقرأ شيئا بخصوصي. لكني أعتقد بأنه من أفضل الكتب وعلى كل حال فقد حكم بجدارته للترجمة إلى لغة أخرى وهذا ما خدمني كثيرا جدا.

-في الجزء الأخير من هذا الكتاب ألمحت آنا ماريا بارينيشيا إلى المسألة المثارة حول وضعك السياسي.

-حسنا، أعتقد أن وضعي هو بسيط للغاية. لقد انتسبت إلى حزب المحافظين. لقد شرحت أنه كونك محافظا في جمهورية الأرجنتين هو نوع من الارتياب. وأن تتموضع على مسافة متساوية بين الشيوعية والفاشية فهذا هو حزب الوسط. أظن أنه في تلك الأيام حيث كان المحافظون على رأس السلطة كان شيئا موازيا للكرامة ولما لا نقولها بأنه كان من رخاء. كنت راديكاليا. لكني كنت راديكاليا لأسباب أخجل من الاعتراف بها. لأن واحدا من أجدادي (إيزيدور أسيفيدو) كان الصديق الحميم لليوناردو آليم. لا أعتقد أنه لهذه الأسباب المتعلقة بالنسب أهمية ما تذكر. إذن وقبل عدة أيام من الانتخابات الأخيرة كنت قد رأيت هاردوي (Hardoy) وأخبرته بأني كنت أريد تسجيل اسمي في حزب المحافظين، قال لي: "لكنك مخبول تماما، سوف نخسر الانتخابات". قلت له بعض كلمات، مثل هذه، وأنا ابتسم. قلت له "إن الرجل الجنتلمان لا يأبه للقضايا الضائعة" أجابني هو: "حسنا إن كنت تبحث عن قضية ضائعة فلا تخطو خطوة بعد فقد وجدتها". ثم فتح ذراعيه وعانقني. هل كنت دون شك أتحدث بطيش عن أمور في غاية الأهمية. ولكني أعتقد أن آراء كاتب ما هي الأقل أهمية فيه. إن رأيا ما، أو الانتساب إلى حزب سياسي أو ما يطلق عليه الأدب الملتزم تستطيع أن تحمل إلينا أعمالا رائعة أو بين بين أو كريهة. إن الأدب ليس أمرا بالغ السهولة ولا يتعلق بآرائنا. إنه شيء ما لا تصنعه الآراء. أعتقد بأن الأدب هو أكثر عمقا بكثير من آرائنا وهذه الأخيرة يمكنها أن تتبدل وأن أدبنا لن يكون مقبولا مثل هذه، أليس كذلك؟

-ذكرت هذا الأمر مرات عديدة بخصوص كيبلينغ (Kipling).

-طبعا، فقد قال بأن للكاتب قدرة على تدبير أسطورة لكن ليست له القدرة على معرفة ماهيتها الأخلاقية.

من هذا الشيء سيبدل الآخرون أنفسهم فيما بعد. ولقد نطق بجملته هذه بشيء

من الحسرة لأنه كان كاتباً ملتزماً، كرّس أعماله لتعزيز الإمبراطورية البريطانية، وفي نهاية حياته أدرك أن هذا الذي فعله هو شيء آخر وكان ما كتبه بضع قصائد وروايات تثير الإعجاب وبأن مشروعه السياسي ربما باء إلى الفشل.

-فيما يخصك أنت بورخيس يمكن أن نفهم أن موقفك تجاه البيرونية كان موقفاً عدائياً بحق.

-أظن بأن كلمة عدائي هي كلمة ضعيفة قليلاً. إن إحساسي هو الاشمئزاز. وأظنني قادراً على ذكر الشيء ذاته نيابة عن أحد أبعد أقربائي المدعو خوان مانويل دو روارس، شخص كريه.

-ومع هذا فعند قراءة (الكاتب Lauteur) يكتشف المرء حكاية صغيرة، تقريباً قصيدة نثرية، التمثال (أو الصورة، الظل) هل تتذكرها؟

-أجل لقد استمعت لأحدهم وهو يقص الحكاية في كوريانتس ومن شخص آخر في ريزيستانسيا. ولأن هذين الرجلين لم يكونا على وفاق سياسي فلقد افترضت بأن الحدث كان واقعياً. لكن إن كانت تلك الحكاية هي دفاع عن البيرونية إذن -ولاستخدام عبارة طريفة قليلاً- لقطعت اليد التي كتبتها.

-كلا لا أعتقد أن هذه الحكاية هي دفاع عن البيرونية ولكنها شرح محسوس للغاية للظروف الخاصة والحوادث التي خلّفها وقتذاك في البلد، لأن الحكاية تنتهي بجملة هي، بالنسبة لي، ذات مغزى: "الورع الساذج لسكان الضاحية.."

-نعم هذا صحيح. ولكني لا أعتقد بأن الورع الساذج لسكان الضاحية يبرر التواطؤ مع المركز. أعتقد أن المقصود هو أمر آخر. باستطاعتي احترام الورع الساذج لسكان الضاحية ولكن لا يتحتم علي احترام إنسان جعل من نفسه بيرونياً بالمجاملة وأكثر من ذلك يطلق ودون توقف دعابات حول بيرون كي لا نفكر بأن كان إنساناً غبياً.

-ما يثير الفضول هو أن الحكاية تصل إلى إعطاء البيرونية صورة حقيقية لكن دون أي نوع من الضغينة لتنتشل بعض الأشياء التي كانت إيجابية حقاً في البيرونية.

-إذن فأنا آسف لهذا، ولكن إن كنت أنا من كتب هذه الحكاية فهل سأكون من يشرحها؟ ورغم ذلك فأنا لم أفكر أبداً بهذا الأمر، كنت أظنها دعابة عجيبة وأبعد

من ذلك كانت حقيقة ولو أنها لم تكن حقيقية لاستحقت أن تُخلق، أليس كذلك؟ ولكن آنذاك كان هناك الكثير من المواضيع لأحاديث الناس، ولماذا الحديث عن السياسة التي هي الموضوع الأقل هيمنة والتي أترك ذاتي تتجر عبر أهوائها؟ أضف لذلك أنا أرى الأمر كمسألة أخلاقية. لقد رأيت أنت بشكل جيد أن لي اهتمامات أخلاقية حين تحدثنا عن بودلير ودوستويفسكي وبو..

-ما يحصل هو أننا نهتم بما تفكر به بسبب عملك ذو الأهمية الكبيرة.

-حسناً، لكن إن كان له هذه الأهمية فأنا لا أعتقد بأن هذا الشيء يعطيني حقوقاً أكثر من الآخرين.

لتفسيره. على الكاتب أن يكون بشكل أساسي بريئاً وعفوياً بحيث أن ما أقدر على قوله عن عملي ستكون أهميته أقل مما قالته بهذا الصدد آنا ماريا بارينيشيا أو كائن ما كان من الآخرين. لا أكتب قصصي سوى مرة واحدة وأنتم تقرؤونها غالباً. إنها تخصكم أكثر مما هي لي. لقد أجبرت نفسي بأن لا تتدخل آرائي في إنتاجي. بحيث أنه حين يقال لي بأني أعيش داخل برج عاجي، أقول بأن هذه الصورة المقتبسة من الفاشلين، هي خاطئة طالما أن الشخص ليس لديه أدنى شك بما كنت فكرت به. ولكني لا أعتقد بأن ما أفكر به بصدد السياسة أو بصدد الشأن الديني -الذي هو أكثر أهمية بكثير- يؤثر على ما أكتبه. ذات يوم قال أحدهم بأني كنت أفكر بأن التاريخ هو دائري لأنه في إحدى قصصي هناك أشكال تتكرر، ولكن ما فعلته أنا هو أني استفدت من الإمكانات الجمالية لنظرية الدوائر. ومع ذلك فهذا لا يعني بأني أؤمن بذلك أو لا أؤمن به. فأنا قبل كل شيء رجل أدب ومتمسك بذلك يؤسس على اضطراباته الخاصة ويحاول أن يستفيد من الإمكانات الأدبية للفلسفة والميتافيزيقيا والرياضيات، ولكن ليس لي بكل تأكيد أية صلاحية للتحدث عن هذه الأمور مثل الفيلسوف أو رجل العلم أو عالم الرياضيات.

-ولكن لعملك أهمية أساسية..

-لا لا، لا أعتقد، فلقد تركت لنفسي أن تتسلى وربما أن تقلق. ولكني أعتقد بأن الناس سوف يضجرون سريعاً مما كتبته.

-مع ذلك، تَقبل بأنها تشكل خطوة فاصلة لتمتين اللغة -من بين أشياء أخرى- وهي التي ليست لغة محلية كثيراً

–آه هذا إذن، نعم. ولكني أنا وبحق جئت من هناك إلى هنا بعد اقترافي كل الأخطاء الممكنة. حين ابتدأت بالكتابة أردت أن أكون عالماً بالآداب القديمة– إسباني تقليدي من القرن السابع عشر. فيما بعد اشتريت قاموساً عن الأرجنتين ورشحت نفسي لأكون كاتباً محلياً. لقد جمعت كثيراً من الكلمات المحلية التي لم أفهمها أنا نفسي دون الاستعانة بالقامرس وارتضيت بعد ذلك أن لا أستسلم للإغراء، وأعتقد أني اليوم أكتب، لنقل.. كأرجنتيني عادي. بطبيعة الحال أنا أكتب من داخل الأرجنتين، أي أني لا أجرّب أن أكون إسبانياً لأن ذلك سوف يجعلني متنكراً ليس أكثر من محاولتي أن أكون أرجنتينياً لأن هذا أيضاً سيجعلني متنكراً. أظن أني وصلت للكتابة بشيء من البراءة أنا لا أؤمن باللغة المحلية كثيراً ولا بلغة الشارع التي هي خيال أدبي فقير، أليس كذلك؟

بل على الأصح هي تقليد أدبي. مؤخراً كتبت أغاني للرقصات الشعبية (ميلونفا)، وقد حرصت بألا أقحم فيها أية كلمة دارجة لأني حسبت حساب أنه لو أني استسلمت لهذا الإغراء لكان وقتذاك كل شيء مخالف للطبيعي وسيتم التفكير بأن الكاتب يحمل دوماً قاموساً بيده محاولاً أن يكون من أحد سكان الأحياء الشعبية (أوريليرو).. وأظن أنا بأن فعل أن يكون المرء هكذا (أوريليرو) يتحدد على الأصح في نبرة الصوت.

❑

عن المجلة الفرنسية الشهرية (الماغازين ليتيرير Magazine litteiaire)
عدد 376- أيار 1999

❑❑❑

جيرهارد باور:

نظرية الأدب في علم الأدب العام والمقارن *

■ ترجمة: صلاح حاتم ■

"ليس في الإمكان إنجاز الموضوع بأن يتم جمع أقوال قدمها اختصاصيون عمليون في الأدب المقارن وعليها أن تضمن الفهم الذاتي وكذلك التقدم العلمي لهذا الفرع. فالنظرية لا تستهلك نفسها، كما يرى ويليك، في "مجموعة من المناهج والمفاهيم العامة" ولا في كثير من القواعد (التي كثيراً ما تكون قواعد بسيطة) ولا في الترتيبات والتحديدات والقرارات الأولية التمهيدية التي يطيب للعالم الأدبي أن يحدد بها على نحو خطابي مفخم السبب في أن الأدب الشعري على سبيل المثال "أكثر حقيقية" من الأدب الآخر والسبب في أن التنظيم الداخلي لأعمال أدبية يمثل موضوع بحث "أكثر حقيقية وأصالة" من كل شيء انتظم في هذا التنظيم. والسؤال عن نظرية الأدب هو أقرب إلى النقد والمراجعة منه إلى توكيد العلم الجاري وإثباته. ومثل هذه المعارضة تبدو لي ضرورية أيضاً وأكثر فائدة للعلم من "توطيده" الذي تم الترويج له في إعلان برنامج الأركاديا عام 1966، أو رفعه من علم مقارن فقط إلى علم "مطلق" طالب به فرانسوا يوست سنة 1968.

هذا الجدل الطويل اللسان حقيقةً، جدل التفكير النظري إزاء ممارسة العلم يبدو لي لهذا السبب ضرورياً لأنّ الميل الخطير إلى علم تام "مستقل" يحدد دراسات

---

* العنوان الأصلي للمقالة: *GERHARD BAUER : theorie der literatur in der allgemeinen and vergleichenden liteoatuowissen schaft*

مقارنة كثيرة في إطار نظري وعملي أيضاً غاية في الضيق ويختصر ويفسد معلومات مفيدة تشمل عدة فروع (ليس فقط معلومات متعلقة بعدد من اللغات)، قد تقدم لها هذه المادة أساساً. فالتخصص كان له قيمة منهجية كبيرة ومهمة أيضاً. أما علم الأدب المقارن فهو بحسب مهمته ورسالته مادة مضادة للتخصص، ومهمته أن يصحح الاقتصار على ظاهرة إفرادية ومنظور إفرادي وأن يستدل على صلات وعلاقات تعرّف بعمل أدبي ما وبتيار وبمرحلة أكمل من الناحية التاريخية وهذا يعني أيضاً أصح من الناحية النظرية. وهذا التوسيع للتفكير الطويل من خلال مجال الموضوع يجب ألا يعوّض بأن يطبق الاختصاصي في الأدب المقارن من أجل صيانة "استقلالية" مادته مقياساً شديداً للتحديد الموضوعي الخاص بموضوعاته وألاّ يجعل على سبيل المثال إلاّ "نصوصاً"، إلاّ النصوص "القيمة" "الجمالية"، الأدبية "فعلاً" أو "الشيء الأدبي" في ذلك ميداناً لبحثه. حقاً إنه مظهر علمي وللأسف يقوم أيضاً على العلوم الإنسانية، مظهر بأن يقتصر موضوع بحث ما على الشيء الذي يفهم منه الباحث بصفته اختصاصياً شيئاً ما، حصر عمل أدبي إذاً في ما يقوم به من وظيفة أدبية. على أن هذا ليس التصور العلمي الوحيد وليس تصوراً علمياً مرضياً جداً. وسيتضح الشك فيما بعد، حين يعيب مثل هؤلاء المتزمتين على الكتاب (أكان هولدرلين أو شو أو مايكوفسكي) أنهم ليسوا عبيد مجال تخصصهم من أجل فن الشعر وأنهم يشتغلون على نحو عملي ومنتظم بالشيء الذي يدخل في أدبهم بصفة مضمون، بصفة نموذج بنيوي، بصفة مرتسم هدف وبصفة أداة، وكان على الأدب "المقارن" ألا يلتزم خائفاً متهيباً بمهمة الأدب بصفة مؤلف، "شكل" أو نص، المهمة الساكنة الأنطولوجية المجسمة تجسيماً جمالياً التي تؤثر في دراسات لغوية إفرادية تأثيراً عالي الدقة. وبصورة خاصة كانت مهمته ستكون في ارتباطه المشرّف بعلم الأدب "العام" أن يطوّر مفهوماً آخر ديناميكياً للأدب وأن ينصف مضمونه الاجتماعي ومحدوديته التاريخية وطاقته التي تقوم على تاريخ التأثير وموقعه في مجمل عملية الإنتاج والاتصال. ولما أنّ علم الأدب المقارن (كما يطالب إسكاربيت، ولو ندر التطبيق) هو علم جماعي على نحو مميز ويحتاج من أجل المراجعة الذاتية إلى العمل التطبيقي لكثير من المقارنين، فليس في وسعي أن أقدم هنا إلا على نحو فج واستفزازي بعض الفرضيات في هذا الخصوص.

1- ليس موضوع الأدب وعلم الأدب أيضاً علاقات أدبية أو "شعرية" بل

علاقات حقيقية دنيوية اجتماعية تاريخية.

حقاً إن البحث خطا في السنوات الخمسين الأخيرة ومن بعد ما سببته الشكلانية الروسية خطوات مهمة في معرفة "القانونية الخاصة" لنصوص شعرية. إن عملاً منظوماً نظماً يتميز طبقاً لذلك في بنائه الكوني وفي سببيته واستمراريته الزمنية وفي الاستخدام اللغوي التعبيري بدلاً من العملي (البراجماتي) تميزاً بارزاً من كل نص يومي أو علمي. ولكن حين يستمد الباحثون من هذه الإثباتات الشكلية القوية "واقعاً خاصاً" للعمل الفني ويفصلونه عن عالم التفاعل اللغوي والاجتماعي الآخر فإنهم يجعلون من كائن غريب شبحاً. وهذه الأشكال لا تدين بواقعيتها بالذات لخصوصيتها الخيالية، بل لعلاقتها المغتربة دائماً بواقعة تاريخية ونفسانية.

وبتعبير لغوي يرجع السبب في المطلقية الخاطئة إلى أنه تمّ إلى الآن بإصرار متحيز إبراز علم تراكيب الأدب و(علم أصوات لغته أيضاً) ولم يتم الشروع بعد بعلم دلالته وتداوليته pragmatik الذي لا يتطلب إلاّ معلومات أدبية. فالاعتقاد الفيلولوجي المنتشر أنّ الوظيفة الجمالية "ترجح" في عمل أدبي أو "تحيّد" كل مضمون مبدئي ليس مبرراً بأي شيء إلاّ باهتمام المشاهد أو الباحث بأن يركز على الظاهرة الجمالية وأن يضع كل الشروط المزعجة جانباً. ولا ريب في أنّ المرء يستطيع أن ينظر إلى رواية فيرتر بعد أن عُتّقت ما يكفي من زمن ودخلت في ٠ جل الناموس الثقافي نظرة "محض جمالية" وأن يعلن تصوره التطوعي النفساني السياسي على أنه زائل بالقياس إلى ذلك، وكذلك زائل بالفعل بسبب عدم تماسكه وتردده التاريخي. على أنّ المرء لا يستطيع أن يشرحه من قوته الجمالية (أو تنظيمه أو منزلته). إذ أنّه من غير ذلك التصور السياسي التاريخي ما كان سيبقى غير مكتوب فحسب، بل إنه ما كانت ستجد أية "بنية" جمالية وحيدة تحقيقها المحسوس الغني بالتوترات. وقبل أن يموت المؤلفون يحيون، يقول سارتر.

إنّ مؤلفات أدبية، وكذلك القصيدة الذاتية وأشد الحكم المأثورة السخيفة إيهاماً لا تجري أحداثها في مجال "محض أدبي"، في مجال الوعي المستقل، فهي تشتمل في مادة عرضها وتصورها على ظروف زمنها في الإنتاج والتوزيع والسيطرة ولها نصيب فعال في تقاليد التنظيم والروحنة التي بها يتم تثبيت الظروف التاريخية في السلوك الذاتي. طبيعي أنها لا تسترجع فقط الظروف وانعكاساتها في الوعي. ولو لم تنجز أكثر من هذا ولو أنها قدمت مجرد أدلة لتاريخ الاقتصاد والاجتماع

لكان ممكناً تعويضها في كل وقت أيضاً بمادة أكثر أهمية وشأناً من حيث الاقتصاد والإحصاء. بل الأرجح أنها تحتوي في كل سمة من سمات التصوير في آن واحد على موقف مؤيد أو معارض: فهي تثبّت الأشكال التنظيمية السائدة للوجود المادي، ترفعها وتنقدها أو تكشفها، تؤازر صيغاً وأشكالاً منتهية أو ترفضها وتروّج لصيغ وأشكال أو تحذّر من نتائجها أو تطالب بتغيرات تسبق الزمن كثيراً أو تغيرات بعيدة التحقيق أو لا يمكن تحقيقها. وقيمة هذا الانعكاس الذي لم يكن فقط ميكانيكياً ويقوّم في الوقت نفسه بصورة دائمة، يمكن فهمها على أنها قيمة "ذهنية" أو معرفية -إنها بسبب هذا لا يمكن حلها من الظروف المادية: وهذه يمكن إظهارها في النموذج الأدبي من طريق التصوير الذي يوجز ويغرّب ويصور تصويراً نموذجياً مرضياً أو قائماً على النقد ويبحث في حقها وقوتها وتكاليفها. صحيح أنه سيتم تغييرها وبناؤها بناء جديداً وفق قوانين التغير الخيالي والتجاوز والمغايرة، إلاّ أنها لا تزال تشكّل لأكثر التراكيب الشعرية استقلالية الأساسَ الذي منه يصبحُ للظروف المتخيلة معناها الوصفي المحدد الهدف. حتى الصورة الرعوية يمكن قراءتها على أنها نفور من أوضاع عصرها اللارعوية وحوار جاد مع أوضاع عصرها اللارعوية. فهي تشتمل في قناعتها الضعيفة التي لا تدانيها قناعة على التذمر من "العالم" إنها تجيب في قناعتها الذاتية المحدودة على مساع حقيقية للتحرر وعلى عجز هذه المساعي، ولا تزال تسهم بالجزء الأكبر رجعية لبرنامجها: أي بتغيير وجه طبيعة لم تعد سليمة منذ عهود تيوكريتيس وفيرجيل في الطبيعة الثمينة المدعمة بقيمة ثقافية، وفي المطالبة "بطبيعة" يجب ألاّ ينظر إليها المرء في الخارج نظرة رعوية، بل يجب تحقيقها من قبل الناس في مجتمعات إنسانية. والأدب استمرار العمل المتخيل على الواقع، انكباب على الواقع متطلّع إلى المستقبل يفسّر ويقوّم، وكذلك أيضاً حيث يرفض الواقع الكريه البشع ويريد أن يعرض عنه. إنّ صيغاً أدبية بكل "قانونيتها الخاصة" لا تمكن من تحليلها تحليلاً عملياً إلا إذا حدّد المرء وظيفتها في هذا الانكباب على الواقع.

2-الأدب ليس أبداً من غير هدف:

الأدب اجتماعي، لا في موضوعه فحسب، بل أيضاً في عملية إنتاجه وتأثيره. إنّ كاتباً يمكن أن يكون منطوياً على نفسه على النحو الذي يريده. وإنّ عملاً مكتفياً "بذاته" مثل نارسيس لفاليري -فكل ما هو متخيل ومكتوب يشارك في التأثير

المتبادل بين المنتج والمتلقي. وعلاقة التأثير هذه لا تبدأ إلاّ حين يتمّ نشر العمل الأدبي ويكون عرضة للفهم ولسوء الفهم العصريين للمستهلكين. وعند التصور والعرض يرجع المؤلف بالضرورة إلى التصورات والتوقعات والأحكام والمحرمات والتصرفات الخاصة بعصره والملأ الحالي، وفئته الاجتماعية (أو فئة أخرى مخاطبة) فهو ينشغل بهذه التصورات ويعالجها، يوسعها ويطورها إلى تراكيب مكتملة ويبينها بهذا ويجعلها مفهومة في علاقتها التعليلية ونتائجها. وبمعالجة تصورات الذين يخاطبهم ويتلقون خطابه فإنه يقحم هؤلاء المتلقين المخاطبين أنفسهم في عمله. يجذبهم ويجاملهم، يستفزهم ويفضحهم ويجعلهم مسؤولين عن الشيء الذي يقبلونه ويفعلونه. فكل جملة مصوغة تستدعي مثل هذا التصور عن القارئ وسلوكه، أي أنها تؤثر فيه على نحو ممكن وترمي إلى تغيير في الوعي والسلوك. ولا ينطبق هذا فقط على الأدب الذي يقوم على النقد ويوضح ويكشف، بل إنّ الأدب الذي يجمّل ويهدّيء ويوائم هو بهذا المعنى هادف، بدءاً من المدح مروراً بصور الحياة اليومية الكثيرة و"الوصف الواقعي الشعري الحي"، وانتهاءً بالتهويدة، إذ أنه يقوّي مواقف ويعزلها ويضفي عليها طابع المطلق، ومواقف لم تكن بعد ثابتة هكذا وما زالت تحتاج إلى تبرير. كما أنّ الإثبات البسيط المفترض خطأ أنه حيادي يحتوي على الأقل على ذلك المقدار من التأثير الذي ينطلق من علاقة مفهومة خلافاً للعلاقة نفسها بأنها غير مفهومة.

وعلى هذا فإنّ أية نظرة أنطولوجية للأدب لا تراعي علاقة التأثير المتبادل هذه وتفهم العمل الفني بأنه شكل مستقر بذاته لأغراض له ("خالص إلى هذه الدرجة، وكائن إلى هذا الحد") غير كاف من حيث المبدأ ومضلل. ليست هناك أعمال كانت ستكتب لناس قنوعين ينظرون فقط ولعينيّ الإله وللاختصاصي في الأدب المقارن المثالي المحلّق فوق ذلك. وليس هناك ذوات إنسانية Subjekte يمكن أن تقلل مقاصدها واهتماماتها المعرفية إلى حد الصفر وتنظر إلى شعر ما في وجوده الخالص بذاته. والذين يدّعون هذا مع ذلك يكشفون أنفسهم باستعمالهم تصوّرات الجوهرية "والجودة" والقيمة والتنظيم بأنهم على صلة وثيقة بالاهتمامات ولا ينقلون هذه الاهتمامات البورجوازية إلى تحليلاتهم الخالصة في عمليتها إلا من غير منافسة. وبهذا فإنه لمن المؤسف أنه في الإمكان التأكد: أن "القيم" العليا الأربع لعلم الأدب، في المتوسط الإحصائي من كتبهم التعليمية الأكثر شهرة، لا تزال

تستخدم حتى اليوم في الصيغة التي اتخذها أخيراً في عصر الفردية والليبرالية، الرأسمالية الذهبي والعصر الذهبي لذوي المشاريع المنتجين الخلاقين كلهم: مهارة "يدوية"، تكامل أو "كلية" "تناسق" أو اتزان، وفي أغلب الأحيان مقرون بالإضافة: ليس من غير جذب وتشويق، ومعقد بقدر المستطاع، استقلالية وإن لم تكن استقلالية المؤلف، إنما استقلالية العمل الأدبي. فالصلة المفرطة في دنيويتها بأحكام الجمهور المسبقة واهتماماته الواقعية يتم تقليلها إلى مجرد "مادة" أو دافع "خارجي" ويوضع الجوهر الأساسي في الصيغة التي تنتج موقفاً مجرداً من الالتزام، حيادياً حيال الاهتمامات، متفوقاً من خلال وسائل شعرية و"منصفاً"، وتجهز القارئ المعزول أيضاً. فالشعر يبهج ويهدئ على الأقل، كما يؤكد مختصون في الأدب المقارن لا حصر لهم في هدوئهم ومرحهم. ولكن أية اهتمامات يخدم هذا الهدوء وتحييد الاهتمامات والتخفيف من حدة صراعات الاهتمامات، فلا على الشعر ولا على نماذج تفسيره يمكنهم أن يبحثوا هذا.

طبيعي أنّ التقليل المزعوم بعناد لنوايا تأثير مادية إلى نظرة خالصة خالية من الاهتمامات في أعمال فنية ليس مجرد مظهر خاطئ. فهي أولاً مظهر له أساس تاريخي. وثانيا هو تصنيف مقلوب لملاحظات صائبة حول طريقة تأثير الفن. ومن الناحية التاريخية تمكّن الجوهرية الجمالية وبالتالي النزعة المحافظة المحتومة لعلم الأدب من شرحها نوعاً ما شرحاً بسيطاً ساذجاً. فعلم الأدب لا يعالج إلاّ أعمالاً هي في متناول اليد على نحو مكتمل، أعمالاً ماضية أكثر بكثير مما هي أعمال معاصرة، وغالباً ما يفهم الأعمال الأدبية من عهد الاسكندرانيين وفق نموذج الأعمال القديمة بدلاً من العكس. على أنه كلما كان العمل أقدم كان أصعب ظهور الاتجاهات التاريخية والمناقشات التي وجدت فيه حلاً (بصفة إتمام للعمل ومجموع برنامجي بخطوط عريضة).

فالجبهات الاجتماعية السياسية لمرحلة التطور في ذلك الوقت ليست ماضية فحسب، بل انتقلت أيضاً في سياق التأثير إلى جبهات جديدة بصورة دائمة، وفي أثناء ذلك تمّ تعميمها والتعبير عنها مجازياً على نحو متزايد. فملوك شكسبير وسادته العظام أو رجال بلزاك الحيويون الموفورو الحال أو لصوص الملاحم القديمة ونبلاؤها المتنافسون لم يعودوا بالنسبة إلينا الخطر المهم المثير المغري والمستفز الذي كان في نظر مؤلفيهم ومعاصريهم فقتالهم وانتصاراتهم لا تؤلم

مباشرة أياً من أبناء اليوم. فقد تحولوا بالنسبة إلى رجل الثقافة بضرورة تاريخية إلى نماذج ذات تصرف عقلي يتجاوز العصر وذات أهمية من الناحية الانتروبولوجية. ويعني تاريخ التأثير بصورة دائمة أيضاً اضمحلال التأثير الأصلي وتحييده وتخليصه من التسييس. ويبقى السؤال عما إذا كان ينبغي للعلم أن يشارك في تركة التأثير هذه المقتصرة على الغرض وأن ينهج على نحو علمي برامج التفسير الجمالي الخاصة به، أم على العكس من ذلك هل تنحصر مهمته في أن يجعل الموقع الجبهوي الباهت أو المردوم تاريخياً فعالاً مرّة أخرى بشكل واعٍ وبطريقة جديدة بجعله أمراً واقعاً مع التسييس.

على أن تحييد الاهتمام العلمي المتعلق بتاريخ التأثير أيضاً يمكن أن يستند إلى عملية تنصّل في صنع العمل الأدبي نفسه، وعلى ذلك يجب إجراء حوار أساسي بين نظرة أدبية مادية ونظرة أدبية شكلية. صحيح أنّ كثيرين من المؤلفين يحجمون عن الانحياز المباشر وعن برنامج تأثير محدد بدقة. إنهم يتخذون لأنفسهم كل حريات الفن واللعب، فيخرجون عن الموضوع ويشرد بهم الخيال ويصنعون تفاهات وفوضى ويتركون أقوالاً وأحوالاً من غير بتّ. الفن أو الأدب لا يمكن أن يلتزم بمعايير تقليدية للمعرفة أو التأثير. إنه يحتجّ على الملاحظة الضيقة التي شوهتها عادات وعلى ضرورة الإنجاز والتسليم والاستعمال لمنتجاته، وعلى التسرع في الحكم وإنهائه السريع. إنه يخلق بذلك نماذج لتأثير اجتماعي متبادل، نماذج جديدة "اوتوبية" تختلف عن النماذج الموجودة وتدفع إلى الأمام بحسب قصدها دفعاً فعالاً، ويجرّب إمكانيات ملاحظة واسعة أقل التصاقاً بالقائم الموجود ويتمرّن على صيغ أخرى للاتصال. وطبقاً للإيضاح الشكلي فإنه استقلال الفن وامتناعه عن غايات تأثير دنيوية وعبثه وعدم اهتمامه الذي يحرره لاكتشاف إمكانيات جديدة. على أنّ الإيضاح يكاد لا يكون وجيهاً، وبالمعنى الدقيق هو نوع من الشعوذة. إنّ ما يمكن من التحول عن إمكانيات مثبتة ومن تصميم علاقات وظروف جديدة ليس قطع النظر عن اهتمامات، بل الحكم الموسّع على اهتمامات والذي يشتمل على المزيد وعلى شيء بعيد في الظاهر، الحكم الذي هو من جهته حكم مهم. "فاللعبة" نفسها التي كثيراً ما يستشهد بها على استقلالية الفن المجردة من الاهتمام والمتحررة من الواقع هي عملية اجتماعية للغاية (مثلاً اللعبة النهائية لبيكيت). فكل أدوارها تشتمل على تفسيرات وبالتالي على مواقف من أوضاع

اجتماعية فقوانين اللعبة وإن كانت قد وضعت بطريقة تعسفية، فإنّ عليها أن تدعو القارئ بصورة دائمة أيضاً إلى تسجيل سلوكه وأن تغويه أو تأخذه على حين غرة. وأكثر من هذا إنّ اللعب الأخفّ بالكلمات يعالج في حقيقة الأمر في الوقت نفسه الشيء المسمى والموصوف وأساليب الوصف التي تُلهي أو الأساليبَ الوحشية أو المهملة. سواء أكان هذا في الجمهور نفسه، على نحو إجمالي أو محدد الهدف في مجموعات إفرادية أو على نحو أوجه في الجمهور أو الملأ. فما "يظهر" في العمل الفني من معرفة وتحرر وشجاعة على التحرر لا يسفر بصفة نتيجة ثانوية للعبة وعي موجهة إلى صيغ وأشكال فقط. إنه يجب إدخاله في العمل، وهذا يعني يجب عكسه عند إنتاجه، بكلّ وسائل الفن، وجعله فعالاً.

الفن، كما يرى هيجل، يخترق قشرة الواقع القاسية. وهذا يعني من جهة: بحسب التصورات عن الثبات والمتانة التي تحدد تحديداً قاطعاً علم الجمال عنده أنه يساهم على نحو مميز ورائع في أن ينفذ إلى الواقع الحقيقي من خلال الظاهرة الخارجية التي تعوق المعرفة. وهذا ما كان ليستطيعه لو أنه لم يهتم بصورة محددة (حقيقية) للواقع وبانفتاح اعتزالات قائمة موجودة. وهذا يعني من جهة أخرى (ما أظهره الاستمرار في دراسة هيجل الجمالية الفلسفية): أنّ الفن يفض قشرة الواقع الصلبة التي تحتوينا نحن، وهذا يعني لا يدخلنا إلى الواقع، بل يقودنا إلى خارجه هذه النتيجة الجدلية من "الواقع" -باعتباره نظام الأحوال والمعلومات القائم الضيق غير المرضي -يفهمها الشكليون القدامى والمحدثون، وعلى نحو أشد حماسة السرياليون ولسان حالهم، بأنها الخلاص المبدئي المقولي من التقييدات بالواقع، وبأنها انفتاح لصيغة احتمالية دائمة. على أنّ الاعتراض على الواقع يتطلب بدوره، إن رفض هو إزالة نفسه، واقعاً- في نظام "جديد" و"أفضل" - ويمارس تأثيراً واقعياً وليس فقط تأثيراً مخترعاً. وحتى التفكير والمراجعة المتواصلان وحتى إنسان الممكنات التام أو الرجل بلا صفات يرمون إلى تغييرات قد تترسب وتكتسب بذلك واقعاً من كل نوع (ومن النوع المرفوض أيضاً) فالشعر يخلق حدائق وهمية متخيلة فيها ضفادع حقيقية، تقول ماريانه موز. وهذا يعني أكثر من أن يكتسب الشكل الوهمي واقعاً خاصاً بصفته عملاً شعرياً. فالواقع المصوغ المكوّن يصبح فعالاً وقاسياً: فالضفادع لها واقعها لا بصفتها أجساماً محسوسة، بل في أنها تقفز في وجوهنا وتحدث ردود فعل عملية معينة. فإذا ما أراد علم الأدب أن يكون علماً

فلا يحق له أن يطلق لنفسه العنان ويجول ويخطر بحسن نية في حدائق التخيل هذه. إنّ عليه أن يدرس التأثيرات الواقعية للمظهر ولاصطدامه بالواقع التجريبي اللاشعري على حد سواء.

إنّ الشكل الأشدّ دقة لتجريد أعمال من الواقع، فلسفة الحضارة عند آدورنو ولا سيما حكمه على "الالتزام" يخلّص الناحية التأثيرية للأدب المحتفظ بها بقوة ويخلّص مفهومه المبدئي "ليكن شيئاً آخر" من كل تأثير تجزيبي في الواقع بحيث إنه يتوقف فعلاً عن العمل ويلزم الأدب بالتخشّب الموتي. والأعمال الأدبية، في رأي آدورنو، ليست اليوم مسوّغة إلا بصفتها "مستقلة من غير اكتراث" فلا يحق لها أن تؤلّب أو تقوم بالدعاية ولا أن تريد أي شيء أو أن تعلن عن أي شيء، ولا أن تبحث عن "اتفاق" مشين مع القراء ولا أن "تتلوث" في آليات التأثير الخاصة بالممارسة الفنية والسياسية. إنها "إرشادات إلى التطبيق الذي تتخلى هي نفسها عنه": من خلال تخليها فقط عن مجمل البرامج الإيجابية القابلة للاستعمال تستطيع أن تكثّف صورتها العكسية حيال التطبيق الخاطئ في كل مكان اليوم إلى الدقة الضرورية. ولكن بقدر ما لهذه المقابلة، مقابلة الصورة الفنية بعلاقة التأثير الدنيوية من وقع فلسفي، فإنها ليست جدلية في طبيعتها التي أضفى عليها طابع المطلقية، آدورنو يطالب بالنقاء والتنسك في موضع يكون فيه التوسط صعباً، لكنه يكون ضرورياً ويتم إنجازه في الواقع بصورة دائمة. فهو لا يعتبر فناً إلا ما يثبت انعدام المخرج الجذري ويعد في كل الأحوال "بإنقاذ" كلي بعيد لا يكون قريب المنال من خلال أي نشاط. فالذات Subjekt التي تستجيب بصفتها ذاتاً إنسانية دائماً، أي ذاتاً تريد وتخطط أيضاً، إلى صور الأرزاء والويلات المفصولة هكذا إلى الآن يرجعها هو ويحولها بذلك إلى قدرة رؤية وحكم. على أنّ بيكيت، أهم شهوده، لا يكتب لفلاسفة قدريين مانويين. وحتى حين يُظهر هو الإنسان أنه غير صالح وهالك، فإنه يستفزّ بذلك بصورة مؤقتة بشراً ما زالوا أحياء ويطلبون المزيد، وذلك بطريقة فاعلة كما تثبت المقاومة التي لا تزال تحدثها نصوصه دائماً. فلا عنده ولا عند الملتزمين يمكن الحديث عن "عزل الذات" باعتبارها "أمراً واقعاً له علاقته بتاريخ الفكر". فكل سطر مرعوب ويلعب بالرعب يخاطب الذات التي لم تترعج بعد أو لم تترعج وتتصدم بما فيه الكفاية، أو الذات المتأهبة في الصدمة. أما الصورة العكسية المجمعة المتحررة من كل تزلف إن تمّ نقلها في الأعمال "المستقلة" بناءً

على تأثيرات –وبطبيعة الحال تأثيرات نوعية في مجموعات متلقين عيانية ملموسة –فليس في الإمكان الحفاظ على ترفعها المقولي عن أعمال ترمي إلى تأثيرات على نحو أكثر مباشرة. إنه لغرور خاص بأدورنو يقوم على نظرية المعرفة ويكاد لا يكون تأملياً وهو أنه يقيس كافة المؤلفات بتأثيرها فيه، كما لو أنّ المؤلفين لم يكتبوا أيّ شيء إلا شواهد "للنظرية الناقدة" المتحررة من التطبيق المخصصة قيماً خالصة للحقيقة. إلاّ أن كثيرين يتوجهون إلى ذوات Subjektc أكثر اعترافاً بالجميل يمكن مخاطبتهم بوسائل أخرى. فإن كان عليهم أن يقترحوا تغييرات ملحة ومؤقتة أكثر من الاستسلام العام القائم على النقد البورجوازي فلماذا لا ينبغي عليهم أن يستعملوا إلى ذلك وسائل تأثير أكثر مباشرة وأقل وجاهة تكون أقرب إلى فهم مجموعات المخاطبين؟ إنّ في إمكانهم أن يتحملوا استحسان منظّري الأدب. إلا أنه كان علينا أن نسأل أنفسنا نحن المنظّرين عما إذا كان في إمكاننا أن نهمل الفرضية غير اللائقة والتي تمحو حدوداً وتمتد إلى التجربة و"تسفّل" كل تصور عقلي صرف وأن نهمل التحديد والشرط الإجباري نفسه من خلال الأوضاع العرضية للتأثيرات من غير خسارة للنظرية.

3- ذات الاسم المفرد دائماً "أدب" ليس مجموع المؤلفين المنعزلين وحدهم أو المرتبطين فقط من خلال تقاليد حضارية. فمجموع الظروف الاجتماعية التي ينشأ فيها عمل أدبي ما تشارك في تأليفه أيضاً مثلها مثل الاختصاص الفكري الأدبي واللغوي لمشروع المتلقين.

الفرضية الثالثة تنتج عن الكلام حول الأولى والثانية. وهنا لم يبق إلاّ مناقشة التفاهم الشخصاني للإيمان بالاستقلالية المنازع فيه، وهو أنّ مؤلفاً ما يضع تصميمه للعالم أو "لعالمه" في حالة خلاقة حرة، مقيداً على كل حال بقانونيات البنية الخاصة بالمادة الشعرية أو أشكال التعبير. فالإيمان الخالص بالعفوية هو بطبيعة الحال في علم الأدب المقارن أندر مما هو في علم لغات أخرى. ويرى مختصون في الأدب المقارن عوامل كثيرة للمقارنة يتوقف عليها الانجاز الفردي وتجعله نسبياً. على أنهم ما زالوا يضعون هذه العوامل على نحو عال جداً وقريب جداً في عالم الخلق الشخصي: "بتأثير" مبدعين آخرين ورجال قدوة مضوا ونماذج تقليدية. وعلى نحو أكثر ثباتاً من علماء لغة قوميين فإنهم يتشبثون بالأعمال التي هي في متناول اليد، بنتاج "الانجاز" الأدبي.

فالأساس التاريخي الاجتماعي للعملية كلها والاختصاص الأدبي لحقبة وأشكال الاستقلال المتوافقة (أو المتعارضة) مع أشكال الانتاج والتوقعات والتساؤلات والحاجات التي يرد عليها كل عمل أدبي بمفرده، لا يتم دراستها أبداً بشكل مترابط، كما سيتناسب اختصاصياً في الأدب المقارن. بل تتم دراستها على أقصى تقدير نقطة نقطة بالنسبة لنتاج نهائي مثل هذا أو لسلسلة من ذلك. ولدى كل تحديد له علاقته بتاريخ الأدب يظهر المؤلف في ضوء مثالي مشرق. فالعرض والإرادة والانجاز، هذا كله يحدد مجمل صورة الإنتاج الأدبي. وبناء على ذلك يتم تقييم هذا الانتاج من قبل مؤرخي الأدب كلهم بصورة مبدئية على أنه إيجابي، وعلى أنه إغناء لكل إنسان يريد أن يسمح بإغناء نفسه. صحيح أنه لن يتمّ تقدير كل عمل أدبي، إلاّ أنّ كلّ عمل هو هبة أخرى ولو كانت أيضاً غير ذي نفع، هدية من المؤلف الذي كان سيستطيع تركها أيضاً.

وبالقصر الواقعي في ظاهرة على الشيء الموجود وبتوضيح هذا الشيء الموجود وبناء على إرادة المؤلفين يستحسن العلم التصور الأساسي القائم على بورجوازية الثقافة، التصور عن الأدب بصفة تصور عن صالة عرض للشيء الذي بعضه بجانب بعض وفوق بعض: لا عن صالة عرض للسلف فحسب، بل هو في شرك له علاقته بالأدب المقارن بصفة تصور عن جحيم لأشياء موروثة متفاوتة أشد التفاوت، إلا أنها لا تنفي بعضها بعضاً، ويستطيع كل واحد أن ينتقي منه في كل حين الشيء المناسب لذوقه. فالعلم يدعم ويراقب الإرشادات المكانية في هذا المتحف الخيالي، وفي الأجزاء البعيدة يمارس وحده الإخراج المتحفي كله. وللأسف فإنّ وظيفة علم الأدب المقارن، الوظيفة الأكثر حيوية وسياسة أيضاً، ألا وهي إصلاح ضيم تاريخي لا يزال مستمراً، ترتبط بهذا التصور الخاص بأمانة المتحف عن المكان المناسب. لقد كان في نظري الانطباع الأشدّ تأثيراً، انطباع مؤتمر المختصين بالأدب المقارن، بأي التزام دافع الباحثون المجتمعون عن هذا الفهم الذاتي ليقيموا العدل تجاه مؤلفين مغمورين مهملين وأقليات وقوميات أصغر مظلومة لغوياً أو تاريخياً. ولم يبق إلا السؤال من غير إجابة- ماذا ينال الذين ردّ لهم اعتبارهم (أو أياً كان) من الإعلاء الجمالي لشأنهم والاعتراف بهم. إنّ انقاذ المتنورين كان نسبياً أكثر تدخلاً وغير مقصور على (إعادة) صنع مكان ضيف الشرف. وإن قارن ليسينغ شغله الأخلاقي بالشغل الجسدي، شغل الاشراف على

صالة صور -فالأمر لا يقوم في أن يمحو عن هوارس الميت لطخات غير مستحقة. إنّ عليه ويريد فضلاً عن ذلك أن يحدد من جديد السبب لاعتراف وتشكيل أسطورة والحق في البساطة والحسيّة والارتباط الدقيق بين المخيلة والعقل على نحو فعال مساير للعصر. إنّ مثل هذه الدراسة الموضحة المنورة لا للنتاج فحسب، بل لأساساته أيضاً، لا تزال اليوم ضرورية أكثر مما كانت عليه في القرن الثامن عشر. فإذا لم نشارك عصر التنوير تفاؤله وكشفنا غش إيمانه بالوحدة ومطابقته المباشرة من خلال "إنسانية" مجردة، فعلينا أن نستفسر من جديد من كل موضوع للتقدير عن أسباب تقديرنا وأي تقدير آخر. وعن الدوافع والاهتمامات النوعية التي يدين لها بفهمه وبقائه وانتقاله. إنّ قيمة إنتاج فردي لا يمكن تحديدها إلا في إطار حساب إجمالي أدبي تاريخي، وعلى وجه التحديد قيمة استعماله لزمن ولحزب اجتماعي، لا قيم عبادته في ضريح للشعر.

4- ليس الأدب أبداً حلواً أو /مفيداً. فهو يفيد أحدهم ويضرّ الآخرين. فالشعر يسرّ أتباعه ويكدّر أو يغضب أولئك الذين ابتعدو عنه، ولا سيما حين ينبغي عليهم أن يتحملوا من بعد ذلك تكاليف اللعبة.

فإذا تخلينا عن نظرة الأدب العازلة بصفته مجالاً وحددناه بحسب وظيفته في مجمل عملية الانتاج والتوزيع والتداول والاستهلاك، عملية رأي وتبرير، فإنّ التأثير الذي يمكن أن يعزى إليه يصبح من جهة نسبياً، إلا أنّ المركب كله يكتسب من جهة أخرى واقعاً من خلال جعل هذا التأثير نسبياً. إنّ مجمل الأثر المادي الفكري لعمل ما قلما كان في الحقيقة كبيراً بالقدر الذي نصنعه به حين نثبت بصرنا في هذا العمل الأدبي الواحد ونربط به كل العوامل المحيطة ربطاً ثنائياً ذي جانبين. إنّ بعده عما يؤثر في الوقت نفسه، في أعمال أخرى وتصورات عامة غير مصوغة صياغة عمل أدبي أو تكاد لا تكون مصوغة صياغة عمل أدبي، ومع ذلك هي تصورات قوية التأثير، ليس إلا بعداً نسبياً دائماً، إذ أنّ كل عمل يصنع مثل هذه التصورات ويحفظها ويقويها، وعلى وجه التحديد من داخل الحضارة المادية كلها، وليس فقط الحضارة الأدبية. فما يجد صدى لدى الجمهور ويؤثر فيه ليس الحافز المعزول لعمل أدبي ما، بل خليط من أقوال ربما كانت قويمة وموثوق بها وتوسطات متراكبة متداخلة وتفسيرات سابقة وما إلى ذلك، أي قطعة من روح العصر لا يمكن تحديدها تحديداً صارماً تبعاً لأية جهة حول نواة

تبلور عرضية ومختارة اختياراً متعمداً. فالكيفية التي يؤثر بها في القارئ وقف على مجمل حالته النفسية والاجتماعية أكثر مما هو وقف على الشكل الخالص أو غاية العمل الأدبي. ما من قارئ هو لوح أملس، إنما هو أذن أو عين فقط. فكل انتباه متحيز ومشغول بدرجة عالية زاد هذا أو قلّ وموجّه من قبل كل ما تمّت معرفته إلى الآن. وهذا ما ينبغي على العمل الأدبي النافذ نفوذاً جديداً أن ينافسه، وفي وسعه أن يفتح بالقوة في أحسن الأحوال نموذج تجربة قاسياً صلباً، على أنه لا يلغي مجموع التجارب. إنه يندمج إذاً بصفة جزئيات صغرى أخرى في أفق الرأي المتبنى، ولو ظهر هو من جهة المؤلف بشكل مطلق إلى هذا الحد. وحتى التأثيرات القوية التي يتم الإخبار بها من العهد البورجوازي، وقبل كل شيء من مؤلفات العاطفية والانفعال الحسي الجماعي (بدءاً من ريتشاردسون وانتهاء بزولا)، ليست تأثيرات مميزة للأدب أحدثتها هذه الأعمال. فهي لم تحصل بالقراءة المجردة، بل من خلال تعزيزات متينة واسقاطات واستعداد فردي متكوّن سابقاً وتوقعات شارك فيها كثيرون. إنّ حمّى فيرتر لم يخلقها غوته، بل خلقها المعاصرون المهتاجون السابحون بأخيلتهم في جماعة ولكن بما أن الأعمال الأدبية لا تظهر بأنها كيانات فكرية قابلة للعزل، بل لأنها تعمل مجتمعة مع كل العوامل من أجل تفاعل واتصال عامين يجب أن تؤخذ بمأخذ الجد وتنتقد، وهذا يعني جعلها مسؤولة عن الأهداف والنتاج. فهي ليست أبداً بريئة، إلا أعمالاً صبيانية إضافية ليست بذات قيمة في نظر اللامهتمين، وإن صممت تصميماً لا خطر منه أيضاً في بعض الأحيان (بدءاً من الروكوكو وانتهاء باتباع الدادية) ولو أنها أيدت على نحو غير ملموس حزباً أو عارضت آخر، فمن خلال اختيار أشياء ووسائل مخصصة، من خلال التصورات والتعابير المفضلة فإنها تعمل للطبقة السائدة أو الواسعة الطموح أو المضطهدة وتساعدها في تكوين فهم ذاتي أو تثبيته أو نشره. وهذه الوظيفة بالذات، وظيفة التقوية التي لا تحاجج محاجّة تتعلق بالموضوع والمثبتة في بنية عملية الاتصال فقط تجعل من الأدب قطاعاً مهماً جداً من قطاعات كل التدبير المنزلي الخاص بالرأي والقناعة. فمعظم تقاليد المخالطة المتبادلة محددة تحديداً أدبياً أو مستحسنة، وعلى الأقل متأثرة تأثيراً شديداً بطابع أدبي. فما يقوله المرء وكيف يقوله ليس مستقلاً عما قرأه المرء (أو تلقاه من قنوات أخرى). وحتى في أشد الحالات عفوية يتشكل التعبير الجديد في حوار مع النمط الفعال في كل مكان. فالأدب بصورة

إجمالية هو في تداخله الواقعي مـع عناصر ومكوّنات كثيرة سابقة لـلأدب وغير أدبية قوة مهمة وخطيرة. وفي وسعه أن يساهم في التنوير والإيضاح، وفـي الستر والتغطية، وكلا الأمرين بتأثير مضاعف لأنه يفرط في صياغة مواد الوعي وأدواته ويزوّدها بنماذج مثالية أخرى أو يحرّر لأعظم قوة تأثير وإقناع مسايرة للعصر بالعظمة.

الأدب فعال في مجمل هذه النظرة حتى من خلال تقصيره. فحتى الشيء الذي يهمله ويعرض عن معالجته يحتاج بطبيعة الحال إلى شكل ويتخذ شكلاً، إلاّ أنه شكل غير كاف ومهمل من قبل المؤسسة الثقافية المعترف بها. والقسم الأعظم من "الأدب الأدنى" "Subliteratur" المعاصر وأكثر من ذلك التعبير اليومي الكتابي والشفوي المعدود "عادياً" من أجل اهتمامات مبتذلة ومن أجل تحقيقها موسوم بميسم الإهمال المستمر زمناً طويلاً. فالشعراء والكتاب المهمّون منذ أواخر القرن التاسع عشر حدّدوا لأنفسهم باستثناء قلائل مهمات أعلى من التأمل الطبيعي المفهوم لقضايا مادية. وبنزعة طليعية أكثر راديكالية وبشعور تعقيد متزايد لمحاولات نظام فكرية أوجدوا دائماً أشكالاً أكثر تجريداً ومنحلة انحلالاً متزايداً عن أساس التفاهم البسيط. فقد أعلنوا بذلك عن قصد أو كنتيجة غير مقصودة، أن لغة التفاهم اليومي غير صالحة للصياغة الثقافية الحضارية، وغير جديرة بتشكيل رزين، واستسلموا على نحو واقعي لسيطرة صيغ بيروقراطية تقنية ولقوالب غير منقّاة ساقطة من حيازة حضارية سابقة. فالترفع الذاتي العام للطبقة المثقفة المفكرة عن السكان العاملين وعن لغتهم ينبغي ألا يوضع موضع الشكوى هنا من الناحية الأخلاقية ولا موضع تصفية الحساب من الناحية التاريخية. (إنّ نقطة انطلاق لمحاسبة لها علاقتها بعلم الأدب المقارن قد تقدّمها المقارنة بدور طبقة المفكرين الروس السابقين للثورة التي كانت "محلّقة" أيضاً من الناحية الاجتماعية على الأقل، إلا أنها بحثت في أهدافها ولغتها عن الرباط مع "الشعب" ووضعه التاريخي) وبصورة مبدئية فقط ينبغي المطالبة بنظام محاسبة مادي أكثر صرامة يشمل عند كل الإنجازات الأدبية المساوئ أيضاً والتقصير، وذلك حيال بديهية علمنا البسيطة أنّ الكتاب يجب قياسهم بحسب إنجازهم الفردي وعلى الغايات التي تخطر ببالهم.

ويتم الاعتراض على مثل هذا التحديد الاجتماعي للانجاز الأدبي بأنّ الانجاز موجود أولاً ويجب تقديره من حيث هو هكذا. وينبغي تحليله إذاً في تدبيره المنزلي

الداخلي الفكري والوظيفي والشكلي، قبل أن يسأل المرء علاوة عن ذلك عن فائدته ومضرته. أليس هومير قيمة لا مجال للشك فيها، وسيّان أي حق تاريخي يمكن أن نسلّم به لتسكين ثائرة الأبطال في عهده أو في عصر نهضة القرن الثامن عشر أو اليوم –مثلاً في الاستعمال المدرسي؟ أليس للأدب الجيد في حد ذاته، وبمعزل عن اهتمامات المؤلفين والمجموعات التي ينبغي الوصول إليها، تأثير إيجابي دائماً فقط من خلال شدة تصويره المقنعة: تحسيس وتجسيم وإيضاح تصورات وأمنيات، ومعرفة ذاتية عملية، ومعرفة إنسانية وتوسيع مجال التأمل، أي تنوير بالمعنى الأوسع؟ هذا القبول العام السليم النية للأدب لا يزال أقل وجاهة من القبول الشكلي على نحو يميز ويفرّق (انظر ص5). فما من تأثير من التأثيرات المبهجة هو قيمة صريحة في إيجابيتها حين يستند على عمليات ليست بأكثر من جمالية شكلية وفكرية. إنّ التحسّس للإمكانيات بأن يتم الإحساس بالليل والتعبير عنه لا يحسّس على نحو عفوي بنتائج الملكية الخاصة العنيفة العازلة أو المشوهة للإحساس بالطبيعة. فالتهذيب كله الذي يتم إنجازه بدون شك مع ثقافة أدبية ليس شكلاً أدبياً، وليس مجرد قيمة تربوية وتدريبية يمكن استعمالها لكل الأهداف التربوية العقلانية التي يجب تعيينها من بعد. وهو نفسه مطبوع في أساليبه المكوّنة تكويناً شكلياً، أساليب التباعد والسخرية والاوطوبيا، بمضامين الحضارة التي ينقلها حضارة هي في معظمها بورجوازية وذات بلورات أكبر ذات شأن خطير ومضادة للبورجوازية. فالثقافة الأدبية تساعد في الحصول على القدرة على النقد والوصول إلى حكم ذاتي سديد والتدبر المقارن في تخييرات، وتساهم أيضاً من خلال نوعياتها المباعدة هذه في موقف المثقفين هكذا الذي هو في مجمله موقف متأمل عيّاب يرضى بالنظر والكلام. فالأدب نفسه الذي يعلم التفكير ملياً في إمكانيات العمل الكثيرة ولا يضعها إلى ذلك إلا جنباً إلى جنب (مثل النسبويين الكليين المعاصرين فاليري وموزيل وباوند وآخرين كثيرين)، يحول أيضاً بين القراء وبين أن يفهموا العمل المهم لوضعهم وأن يفهموا أنفسهم بأنهم ذوات هذا العمل.

كما أنّ الحساب المضاد يمكن أن يغوي بحكم متحيز. فالأدب من هذا القبيل ليس مفيداً وجيداً، كما أنه من تلقاء نفسه ليس ضاراً ملهّياً، وبذلك فهو ليس إيجابياً. إنه لا يخدم فقط الطبقة الوسطى، بل يخدم أيضاً الكفاح ضد النظام الاجتماعي البورجوازي والتبرير الذاتي. لا التقليد المضاد للبورجوازية (الأضعف، إنما المهم)

منذ أوائل القرن التاسع عشر فحسب، وكذلك أيضاً أجزاء الأدب البورجوازي ذاتها والقائمة على النقد، تقدم شهادات مهمة وفاعلة من حيث الممكن والتطبيق أيضاً، شهادات للحالة السابقة، حالة الصراع القائم حتى اليوم. فالأدب ما زال يتمتع بمهمة التعبئة: إنه يوسع سلطة الضمير ويجعل المخاطَبين والمدعوين للمشاركة في الحكم مسؤولين أمام الناس ولو كان هذا متخيَلاً، بدلاً من أن يكونوا مسؤولين أمامه نفسه. وعلى هذا فإنّ هذا التأثير الخطابي للأدب لا غنى عنه، ذلك لأنّ ضميرنا، فيما يتعلق بالمجتمع، انكفائي، وهذا يعني أنه يميل إلى الانكفاء إلى ذاته وإلى الاكتفاء الذاتي والرضا النفسي. "الفرد وحده عنده ضمير بصورة دائمة. "طبيعي أنّ ميل هذا الفرد إلى الاعتزال كان هو والاعتراض الأدبي على ذلك قيمة ثابتة غير تاريخية. وفي هذا الأدب وفي يومنا هذا أيضاً فإنّ السلطة العليا فوق الفرد مصممة في معظم الأحيان تصميماً ليبيرالياً بورجوازياً: بصفة علانية من ناس غير رسميين متحررين من العمل مجتمعين متفكرين، وبصفة برلمان متصوّر ومثالي في إجراءاته وبصفة قضاء، وفي أغلب الأحيان في زيادة ميتافيزيقية للمفهوم "القانوني". ومع هذا لا يندمج هذا التصور في تحقيقه البورجوازي. فالأدب وقد تجاوز القوالب غير المحكمة والمثبتة تنظيمياً لتبرير علني ونصيب قانوني، طوّر أيضاً في صيغ تعبير ولعب حديثة إمكانيات المراقبة المباشرة للسلوك الفردي من خلال الجماعة: بناء وخيانة تضامن جماعي من خلال سلوك مفتعل تمّت مكاشفة المستهلك به، وعلاقة باهتمامات جماعية مشروطة، مثارة وملموسة إلى حدّ تنشيط مجموعات جماهيرية محددة متجانسة في الاهتمامات إلى مجموعات تخطيط وعمل (في اجتماعات العمال والمستخدمين في المؤسسة وفي مراكز أحياء سكنية وحفلات في السجون وما إلى ذلك). على أنّ هذا الموقف الجماعي ورقابة السلوك الفردي، مثل مفهوم المجالس التاريخي الذي هو الأساس لهما، يجب نقدهما من جديد بأنهما تصور أدبي للغاية، ذلك لأنّ الأشكال والصيغ المتطورة إلى الآن لم تفِ قط بضرورات التنظيم والتقنية. ولكن بصفة اعتراض على تنازل الضمير المنظم تنظيماً شاملاً للعالم أمام ضرورات تقنية فإنه، (أي الموقف)، ضروري ولا يمكن تركه أو التنازل عنه، وبصفته أيضاً تصحيحاً في قصر الضمير على حكم شخصي واستعمال شخصي يبرر به هذا التنازل الواقعي للسلطة المختصة الاجتماعية بخاصة.

5- حجم الأدب لا يمكن تحديده من خلال مطالب نخبوية وفق مستوى معين للتأمل والصياغة، وليس أيضاً من خلال شرط انتهازي لتأثير عريض معين عن طريق الكتابة أو الطباعة ومن حيث المبدأ يمكن أن يعتبر أدباً كل شيء تمّ النطق به وكُتِب بقصد أن يمارس تأثيراً في وعي مخاطَب أو سلوك.

في إدماج الأدب الغث، وعلى الأقل الأدب المهم تجارياً والمهم بذلك ثقافياً أيضاً، فقد تقدّم العلم في العشرين سنة الأخيرة. ولم يذهب المرء بعيداً بالاعتراف بأدب غير متخيّل ونصوص علمية عملية بأنها موضوع لعلم الأدب متساو في الحقوق، مع أنّ المطالبة بذلك تمّت منذ بدايات علم اللغة وطُبّقت إلى حدّ ما على نحو أشدّ منه في يومنا هذا (إنّ له في علم الأدب المقارن دوراً أكبر مما هو في علم اللغات القومية) وتتم المرة تلو المرة مجابهة المساواة الكاملة في الحقوق لمثل هذه النصوص بمختارات مميّزة من النصوص القيّمة أدبياً بصورة خاصة (شوبنهاور أفضل من هيجل) أو مجابهتها بحصر في جانبها الأسلوبي (الجانب اللغوي أكثر من الجدل الموضوعي الفكري). لكن لو حذف المرء التحديد غير المبرر والمريح فقط وجمع توسيعَيْ المجال كليهما لبقي المرء مقصوراً على صناعة الأدب المؤسساتية لخبراء الفكر أو العمل (أو كليهما). على أنه ضروري إدماج تلك الأشكال التي تبقي الأدب في الوقت الحاضر حيوياً: الاحتجاج على المؤسسة وعلى الإشراف والوصاية من قبل قلائل ومثقفين (أو مدراء مؤسسات) وعلى نسف الإطار الشكلي الأكثر راديكالية دائماً والذي بدأ منذ زمن طويل، وعلى المحاولات للإبلاغ والتحريض بصدمات ووثائق مباشرة، أقوال جدارية ومناشير واستعلامات ومحمّي شوارع ومحمّي قاعات وما إلى ذلك. ومن ثمّ "الأجناس المتنقلة"، كما يسميها رومكورف، وأشكال شفوية لبيت الأطفال الشعري، البيت الجارح غير النظيف حول المحاكاة الساخرة المتنوعة والنكات مؤذية خبيثة إلى حد التصرف النقاشي التكتيكي والعفوي. إنّ الدمج التقليدي المتردد بتقليد شفوي في البحث الأدبي يعاني من عيب الإبصار: فلا يُعَدّ ملكاً أدبياً إلاّ ما هو مبكر ونقي ولم يُمسّ، وفي كل الأحوال المادة الثقافية الحضارية التي بقيت متغيرة بسبب الاستعمال الكثير، إلاّ أنه يستثنى من ذلك الانتقاء الذي يعدّه المثقفون "شعبياً". ويكاد لا يلاحظ الشيء الذي يتمّ نظمه على نحو حقيقي ويتبدّل نظمه في

مراكز تجارية اليوم وبيوت متلاصقة متشابهة وأحياء فقيرة، ثقافة التزييف التي لم تختنق بعد رغم الوسائل التقنية الجبارة وشعر الحكم المعارض. إنها ستستحق بحثاً ميدانياً أكثر من ملاحم باقية في قرى يوغسلافية مغرقة في القدم. على أنّ هذا الإظهار اللامتوافق للأدب تمّ تجسيمه كما في عمل ما، وفي كثير من الأحيان على نحو أكثر جموداً من أشكال اللعب غير المحكمة المتعلقة بالخبراء. وتحت هذا الحاجز أيضاً، بأساطير، أي بصياغات أدبية وخطوط عامة. فالأدوار كلها والأشكال والقوالب التي تعبّر فيها عن نفسها حالة وعي خاصة لطبقة ما في مرحلة من المراحل، لا تشكّل الاختصاص فحسب الذي تستهلك به هذه الطبقة الأدب (بقدر ما تعمّ هي هذا). بل إنها تصاغ أيضاً أيضاً بصورة دائمة من قبل ناس بالذات، أي "تنجز" أدبياً، ولو في ثقافات تقليدية أكثر منها في ثقافات عفوية تقود إلى مسائل خاصة تعود إلى موضوع من الموضوعات. وأخيراً يجب علينا أن نعترف أيضاً بالعمل السياسي التربوي على مثل هذه القوالب ونقرّ بالنقد والتهديد مثل تطوّر استراتيجيات عقلانية لتقرير المصير على أنها عمل أدبي وأن ندمجه في البحث. وبديهي أنّ هذا العمل، مثل غالب الذي تمّ إدماجه هنا في الأدب، ينبغي ألا يتحول بذلك فقط أو بصورة خاصة إلى أدب. إنّ معناه الموضوعي العلمي الذي يوضّح أو يتخذ طابع الأسطورة لا تتم التغطية عليه في هذا الفهم الأدبي، بل يتمّ إظهاره على أنه مركزي.

إنّ التوسيع المقترح للمجال الأدبي تمّ نقده في ماينز نقداً شديداً. فمفهوم الأدب يتميّع كلياً حين يتمّ حشر أيّ شيء فيه. ولا يكفي أن تتحدّد هذه المجالات الإضافية أو منتجاتها من مصدرها ومن مكوّناتها السوسيولوجية فقط، فهي لا تصبح موضع نظر أدبي إلاّ إذا أثبت المرء وظائفها وبالذات تأثيراتها الجمالية المهملة مثل النكتة والإرضاء والانبساط الفكري. أما لو اختبر المرء الوظائف الأدبية للمقتنيات الجديدة المزعومة على نحو جدّي لأعطت فعلاً القليل من الجديد أيضاً (بغض النظر عن السؤال عن الثابت والقيَم)، بحيث إنّ المرء يتمسّك بشكل أفضل بالأعمال والأجناس المعترف بها حتى الآن -إنّ المطلب بتحديد موضوعي بدلاً من تحديد ميداني فقط للشيء الذي يجب أن يُعدّ من الأدب، ليس بمستبعد. أما التحديد أولاً تحديداً عقائدياً، وفي هذا يكمن "الشيء المميز لما هو أدبي"، ومن ثمّ النظر في كل المنتجات بحسب ذلك وترتيبها أو نبذها، فإن هذا يبدو لي دائرة لم

تعد تمكّن أيضاً من تبريرها على أنها دائرة تفسيرية تأويلية. وبالعكس فإنّ الفهم الضيق جداً لطبيعة الأدب يوضع موضع الشك والتساؤل من خلال تلك الأصناف الأدبية التي لا تنسجم معها. وعلى وجه التحديد ليس من خلال وجودها البسيط، وإنما من خلال المطلب بأن تخصّ الأدب، هذا المطلب الذي له أساسه ونادى به منتجون ومستهلكون. وليس في الإمكان الحكم على حق هذا المطلب وفق "معايير محض أدبية" هي نفسها موضع النقاش في هذا الحكم. فحقها لا يمكن مناقشته إلا في تحديد وظيفتها، بناء على وضعها وعملها في مجمل التدبير المنزلي للإعلام والاتصال والتبرير والنقد والاوطوبيا. فالقيم الجمالية المطلوبة التي تؤكد كلها تقريباً أنها قيم وظيفية يجب أن يقام لها وزن في أثناء ذلك بسبب فعاليتها. على أنه ليس في الإمكان إضفاء طابع المطلقية عليها بصفتها قيماً من هذا القبيل: فالشيء الحاسم لكل حكم أو تقويم علمي هو من أجل ماذا تعمل هي وفي خدمة مَنْ. ويبدو لي واضحاً بيّناً أنّ الكثير يشفع في أثناء مثل هذه التسوية الحسابية لتوسيع مفهوم الأدب إلى حدّ إدماج البقايا في النثر الشفوي اليومي. والاعتراض عما إذا لم يكن ضرورياً إدخال كل التعابير اللغوية في عداد الأدب يمكن مقابلته بسهولة بعلم اللغة Linguistik بواسطة تعاون ضروري على كل حال. وعلى المرء أن يحدّد في إبراز نظام رموز لغوي عام الروابط والمحاليل المركزة لرموز (نماذج وانعكاسات واسقاطات وشعارات وأساطير)، تلك التي توفر للأدب، في بقاياه اليومية وفي أشكاله المغلقة أيضاً، قصديّته ومفهوميّته وفعاليّته. وفي هذه الحال سيكون التحطيم على سبيل المثال في كل صيغ التصريف موضوعاً للباحث اللغوي، أمّا "أنت تحطّم نفسك" فإنها ستخص الأدب أيضاً فضلاً عن ذلك بسببيتها الفردية المحمّلة بالتقليد، وأكثر من هذا العكس العدائي "حطّموا ما يحطّمكم!" إنّ توسيع مجال الأدب يهدف إلى تحويل السلطة الثقافية وفق وجهات نظر ديمقراطية، هذه السلطة التي دفعتها إلى الأمام في تطورها التاريخي المرة تلو المرة حوافزُ ديموقراطية وتثبّتت المرة تلو المرة في تشكّلاتها تثبيتاً نخبوياً. على أنّ مجرد إدماج مجالات كانت مهملة إلى الآن لا يسبّب بعد أيّ دقرطة Demokratisierung. والبحث بصفته تعويضاً لأفضل وأحب ما يقوم به من تفرّغ للأدب الرفيع فإنه إذا ما اهتمّ الآن أيضاً بالأدب الغثّ وألحق هذه القراءة بالطبقات الدنيا مثلما يلحق القراءة المثلى بالطبقات العليا، فإنه يساهم إلى أقصى تقدير بمظهر من المساواة باهت لا طابع له. فكل

واحد يحصل على ما يستحق، في العلم وفي السوق على حدّ سواء. وحين ينطلق المرء من أنّ معظم "أدب الناس الصغار" المتجّر لا يتم صنعه لا من قبلهم ولا من أجلهم، بل ضدهم بالمعنى الدقيق، وأنّ ذلك الأدب أيضاً الذي يشاركون هم أنفسهم بنصيب فيه، إما متكلمين وإما كاتبين، ينقاد لقوى كثيرة (قوى التقليد اللغوي والأيديولوجي) أشدّ في الغالب من الانقياد لإرادة الناطقين المتكلمين، عندها يحظى المرء بأساس واقعي يمكن أن تصاغ عليه على الأقل مسألة المساواة أو اشتراك الكل بالأدب. إنّ ظروفاً ديمقراطية لا تسمح بإصدارها بمرسوم في القطاع الحضاري أيضاً بواسطة تفسير جديد، ويجب خلقها عن طريق تغيير فعال لأشكال الإنتاج والاستهلاك. وفي هذه الحال سيكون للعلم مهمته بأن يشارك في التفكير في ضرورة التغيير واتجاهه وراديكاليته وأن يساهم من حيث ذلك أيضاً مساهمة عملية في التغيير.

6-علم الأدب هو دائماً متحيّز، ولو تصرف أيضاً بصورة عامة وبطريقة تقوم على المقارنة. فالتروي في وضعه وفي التأثيرات الخاصة يخصّ بالضرورة عمله التاريخي الناقد للأيديولوجيا.

والفهم العام أنّ علماً تفسيرياً يقوّم أيضاً بأنه ما كان ليستطيع أن يدرك أيّ شيء من غير اهتمامات أكّد نفسه، على ما يظهر، بعد بواعث كثيرة بدءاً من التاريخية المبكرة وبعد الكثير من الرفض الاسماني في الجدل الحديث حول التفسير Hermeneutik. فما من باحث يمكن أن يحتجّ بموضوعية بسيطة أو حياد بغير عقاب.

كما أنّ الإنقاذ الشكلي المجرّب بصورة دائمة لاستخراج التقويم من "الشيء ذاته" ولممارسة علم الأدب تبعاً لذلك بصفته "خدمة الشعر"، قد تم التشهير به وأسيء إلى سمعته من خلال التفكير التفسيري نفسه. كما أنّ خادم الشعر يختار ويضع أولويات ويكوّن أحكاماً وينسخ أحكاماً مسبقة. حتى لو أنه شكل مفهومه عن الشعر على نحو واسع جداً بحيث أنّ هذا لا يحتفظ إلاّ بالخطوط العامة التي تشترك فيها الملحمة والأوبرا والنشيد المسيحي.

والدادائي، فإنّ له أيضاً، من خلال تحديد الأشكال المركزية واستبعاد أخرى أيضاً، قراره الإرادي والتقويم التاريخي. فالعلم لا يكون خلواً من ميول وأحكام مسبقة، والمهم فقط هو أنه نفسه يدرك ويشارك في التفكير ويعلم

علامات على الخارج.

على أنّ الفهم العام أنّ المعارف والمعلومات تتضمن دائماً تقويمات شخصية مسايرة للعصر، لا يكفي. إنّ عموميته بالذات تعزي بالتنازل النسبي والتعسف البات القطعي اللذين يبرزان في العادة معاً. وحين يفضّل عصر من العصور أشكالاً دقيقة صارمة ويفضّل آخر أشكالاً غير محكمة وحرة وناسفة للتقاليد، عندها يعدّ الباحث نفسه حرّاً في أن يفضّل هذه أو تلك بعد فحص أسبابها التاريخية وبعد التفكير في ردة فعله على ذلك تفكيراً قوامه النقد الذاتي. وإزاء مثل هذه الاعتباطية، اعتباطية التفكير والاختيار يجب التمسّك بأنّ كلّ قطعة من الأدب، وهذا يعني كلّ حكم على ذلك أيضاً، تبدي رأياً، لا في مسائل الشكل والذوق فحسب، بل إنها، في أغلب الأحيان من خلال السكوت والتحسين، تبدي رأياً بصورة دائمة أيضاً في تقدير القيمة والتنظيم وتغيير أسس الحياة الاجتماعية والاقتصادية. إنّ التفكير في صحة الحكم الخاص هو من أجل ذلك أكثر من تدريب إجباري يقوم على نظرية المعرفة: فالحكم يتضمن بالضرورة موقفاً سياسياً مادياً من الأوضاع الاجتماعية وأحوال الإنتاج وظروف السيطرة آنذاك، وهذا محال من غير موقف محدد أيضاً من أوضاع العصر الخاص. وهذا الموقف ليس متروكاً للهوى الحر. فهو أيضاً متّقل بالتربية كلها، تلك التي هي عند علماء غربيين تربية بورجوازية بدون استثناء تقريباً. ولا يسع العالم إلاّ أن يبرّر موقفه ورأيه تبريراً عقلانياً أيضاً. إلاّ أنه بصفته عالماً لا يستطيع أن يسكت على الجوانب السلبية المنطوية على مفارقة تاريخية بصورة متزايدة، جوانب التكيف الاجتماعي البورجوازي: أي توجيه الإنتاج كله وأجزاء مهمة للخدمات من طريق الربح، وفرض النظام والانضباط على مصالح واهتمامات إنتاجية غير مدركة في الخدمة ولا إرادية في كثير من الأحيان، والتمسك بضغط المنافسة المتأخر عن أوانه تاريخياً ومدّه على مجالات أوسع دائماً خاصة بالتعليم والتفكير وحتى ما يسمى بالتعويض، والتدمير المنظم للتضامن عن طريق التشجيع والتقدير ومنح جوائز على إنجازات متفردة تفرداً اصطناعياً. إنّ انحياز عالم الأدب إلى جانب الرأسمالية أو ضدها (في شكلها الحالي المركز والمنظم) لا يمكن أن يكون اعتباطياً كيفياً ولا طبيعياً. ولما أنّ الباحث يطالب بناء على مجال بحثه بالعقل والإنسانية، فعلى الانحياز أن يخضع لمفهوم رجاحة عقل وإنسانية، مفهوم ليس شكلياً فحسب، بل

مادي موجه وفق أوضاع وحاجات واقعية.

وأخيراً فإنّ المطلوب من نظرية عقلانية هو أن العالم يهتم بوضع نتائجه العلمية، لا نتائجه فحسب، موضع التطبيق نفسه. ولا يحق لنا أن نسلّم أبحاثنا لاستعمال كيفي، إنّ علينا أن نراقب التأثير الفعلي للفهم والتنوير، الفهم الذي نعقد رجاءنا عليه، وعلينا أن نصححه حيث لا نستطيع أن نسلّم به. إنّ أخطر خطأ لبحوثنا أننا معرضون دائماً للغواية بأن نفسر "في العالي"، أي أننا نستخرج اللب من أعمال تاريخية أو خاصة بلغة أجنبية في مفاهيم عامة جداً بحيث إنه يظهر من ثم أيضاً للحاضر وهنا نافعاً نفعاً لا جدل فيه ومهماً وتقدمياً الخ. على أنه في هذه العمومية بالذات يتم استخدام التخطيطات الخالصة في إنسانيتها بحسب تصورنا، تخطيطات للحرية والفردية وما شابه ذلك من قبل النزعة المقاومة للشيوعية. ومهمتنا ستكون عوضاً عن ذلك بأن ننزل ثانية على جانب التطبيق والاستعمال أيضاً من مجردات مفاهيم الثقافة إلى منخفضات الاستعمال الحقيقي أو سوء الاستعمال الحقيقي. وعلينا أن نرى أية قوى لا إنسانية تؤثر بصورة مستمرة في هذا التحويل للأفكار. إن الشيء الذي يجب أن يقدمه الماضي من تحرير واستراتيجيات للحفاظ على حاجات أو ما تقدمه شعوب أخرى أو مجموعات معروفة أو مغمورة اليوم علينا أن ندافع عنه حتى النجاح ضد هذه القوى، وأن ننادي به لا بشكل جاف (كما هو أيضاً في هذا التروي النظري).

□□□

فيكتور جيرمونسلي:

علي شير نوائي
وقضية الرينيسانس في آداب الشرق

■ ترجمة: د. غسان مرتضى ■
■ مراجعة عدنان جاموس ■

طُرِحَتْ قضية الرينيسانس- أو الظواهر التي تشبهه -في ثقافة الشرق وآدابه على بساط البحث غير مرة في الآونة الأخيرة: فقد عالج الأكاديمي الروسي (ن. ي. كونراد) هذه القضية في أبحاث كثيرة، وتحدث عن "أدب النزعة الإنسانية العالمي"، بوصفه "أحد العصور التي يتجلى فيها سمات كبرى مشتركة للأدب العالمي. وقد بدأ هذا العصر في الصين في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، واستمر في آسيا الوسطى وإيران وما يجاورهما من مناطق الهند ما بين القرنين التاسع والخامس عشر وانتهى في أوربا بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر" (1).*

أما (ش. نوتسوبيدزه)** فهو نصير قديم لفكرة "الرينيانس الشرقي" لكن طروحاته تستثير عدداً من الاعتراضات المهمة. فالمسألة لا يمكن أن تُختزَل إلى مجرد حديث عن الينابيع الشرقية للرينيسانس الأوروبي الغربي فقط (أو حسب

---

* نيكولاي كونراد N.CONRAD (1891-1970) أكاديمي ومستشرق روسي متخصص بثقافات شرق آسيا، وواحد من أهم علماء الأدب المقارن الروسي /المترجم)

** شالوا إسحاقوفيتش نوتسوبيدزه SH. I. NOTSOBIDZE (1888-1969) أكاديمي جيورجي، فيلسوف، وعالم أدب/ المترجم)

تعبير نوتسوبيدزه نفسه "الجذور الشرقية للرينيانس الأوربي الغربي)، بل هي تكمن في التطور المتماثل للأيديولوجية في مراحل تطور اجتماعي واحدة، أو بتعبير آخر في تشابه الطابع التاريخي النمطي هنا وهناك.

لا يمكن من جهة أخرى أن نختزل قضية الرينيسانس الفكرية إلى مجرد وجود تقاليد الأفلاطونية في كلا من الشرق والغرب، أو إلى صعيد أضيق من ذلك يتمثل في تأثير مؤلفات (دينيسيوس الأريوباجي)*** الفلسفية، وهي مؤلفات وضعها أفلاطون جديد مسيحي في القرن الخامس الميلادي (يؤكد الأكاديمي نوتسو بيدزه هذه الفكرة بالقول: "يجب أن نبحث في أساس أيديولوجية الرينيسانس الإيطالية عن الأفكار الصوفية المرتبطة باسم دينيسيوس الأريوباجي المزعوم"(3). وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الأفلاطونية الجديدة ليست سوى تيار فلسفي واحد فقط (علماً أنه ليس قليل الأهمية) في مركب شديد الاتساع والتعقيد من الاتجاهات والتيارات الأيديولوجية التي تدعو إلى تحرير الذات الإنسانية والفكر الإنساني من اضطهاد العلاقات الإقطاعية القروسطية، ومن الرؤيا الكونية الكنسية بوصفها "التركيب الأكثر عمومية المعبر عن النظام الإقطاعي القائم، والتبرير القانوني الأكثر شمولية له"(4) حسب تعبير (انجلز).

إنّ إلحاق شعر (شوتار وستافيللي)* والشعر الجيورجي في عصره، أي في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بالرينيسانس هو أمر مختلف عليه. أما الاستنتاجات التي أفضى إليها التعاون الإبداعي بين (ن. ي مار)** و(ف.ف.

*** *دينيسيوس الأريوباجي DENYS L.AREOPAGITE فيلسوف يوناني عاش في القرن الميلادي الأول، وأثر تأثيراً شديداً في الفكر الفلسفي البيزنطي ومن ثم في الفكر الأوروبي الغربي في عصر النهضة /المترجم/ وتعزى إليه مؤلفات تسمى "الأريوباجيتية" ويعتقد الباحثون أنها وضعت في حقبة متأخرة لا يمكن أن تكون قد سبقت النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي ومما يدل على ذلك اتسامها بروح النزعة الأفلاطونية الجديدة المسيحية. وكان لهذه المؤلفات تأثير كبير في الفكر الفلسفي البيزنطي والأوروبي الغربي. وبما أن اسم واضعها الحقيقي ظل مجهولاً لذا أخذوا يكنون عنه باسم "دينيسيوس الأريوباجي المزعوم" (المدقق)*

* *شوتار وستافيللي Shota Rostavelli، أهم شاعر جيورجي، عاش في القرن الثاني عشر، وأبدع واحدة من أهم الملاحم في الأدب العالمي "الفارس في إهاب النمر" /المترجم/*

** *ن.ي. مار N.I.Mar (1864-1934) أكاديمي، ومستشرق، وعالم لغة روسي (المترجم).*

شيشماريف)*** فهي أكثر إقناعاً بكثير(5) فهما يعتقدان أن "تقديس المرأة" و"الفروسية" في قصيدة (شوتار روستافيللي) يتجاوبان مع نظريات الحب عند شعراء التروبادور البروفيناليين، وذلك بسبب المقدمات الاجتماعية المشتركة التي مهدت لظهور الثقافة الفروسية، ولا يجوز أن تطابق بين هذه الظاهرة التي أنتجتها مرحلة المجتمع الإقطاعي المتطور وبين الرينيسانس لا بالطبيعة الاجتماعية ولا بالمضمون الفكري.

لقد أثار بعض الباحثين المشاركين في المؤتمر العالمي الرابع للمتخصصين في ثقافات الشعوب السلافية وآدابها، الذي انعقد في موسكو عام (1958) مسألة انطواء الثقافة الروسية القديمة والأدب الروسي القديم وعلى بعض الاتجاهات الرينيسانسية الخجولة، جنباً إلى جنبٍ مع الظواهر الرينيسانسبة التي لا جدال فيها والمعترف بها منذ زمن بعيد في ثقافة السلافيين الغربيين والسلافيين الجنوبيين وآدابهم(6). ومن هؤلاء الباحثين الأكاديمي (د. س. ليخاتشوف)**** الذي تحدث في هذا الصدد عن "إرهاصات النهضة الأوروبية الشرقية" في الفن التشكيلي والأدب الروسيين في القرن الرابع عشر والخامس عشر(7) وذلك أثناء تناوله لما يسمى "بالتأثير السلافي الجنوبي الثاني"(8) أما الأكاديمي (م.ب الكسييف)* فقد أشار إلى ظواهر "النزعة الإنسانية" (الانسانوية humanisme) في الأدب الروسي والكتابات الاجتماعية في القرنين السادس عشر والسابع عشر(9).

يجب علينا -عند معالجتنا قضية الرينيسانس في الشرق- أن نتذكر أن العامل الحاسم في تطور الثقافة الرينيسانسية الجديدة في أوربا الغربية لم يكن بعث الآداب والفنون الإغريقية والرومانية بحد ذاته بل هو يكمن في وقائع أكثر شمولية وعمقاً، وهي: تحرير الشخصية الإنسانية من العلاقات الفئوية -الطائفية التي كانت سائدة في المجتمع القروسطي، وتحرير الفكر الإنساني من الجمود العقائدي اللاهوتي،

*** *ف.ف. شيشماريف V.V.SHISHMARIEV (1875-1957) أكاديمي روسي وعالم أدب، ومقارني /المترجم/*

**** *د.س ليخاتشوف D.S.L.EKHACHOV ولد (عام 1906) أكاديمي روسي مهتم بالثقافات السلافية القديمة. /المترجم/*

* *م.ب الكسييف M.P.ALEKSEIEV -1896- 1981 أكاديمي وعالم أدب ومقارني روسي مشهور /المترجم/*

وتبني عقيدة "النزعة الإنسانية" التي تجعل من الإنسان معياراً للأشياء كلها، واكتشاف الكون بما فيه من طبيعة وإنسان، ومعرفته تجريبياً، وتطوير الثقافة الإنسانوية الدنيوية، والعلوم والفنون. وفي هذه الظروف اعتمدت النزعة الإنسانية في أوربا الغربية على البعث المنطلق من فهم خاص لتقاليد الثقافة الإغريقية والرومانية بما في ذلك الفن والآداب، وهو فهم يتعامل مع هذه الثقافة على أنها ثقافة إنسانية دنيوية في الأعمّ الأغلب، متحررة من الجمود العقائدي الكنسي ومن النسك، أو الزهد الروحي الذي كانت الثقافة المسيحية القروسطية قد كرسته، أو كما يقول أنجلز: "أمام نماذجها المضيئة اختفت أشباح القرون الوسطى"(10) أما ما يسمى "بعث الثقافة الكلاسيكية القديمة" فلا يمكن أن يكون دلالة حاسمة على بدء الرينيسانس، ولا يمكن أن يكون الطريقة الممكنة الوحيدة للتحرر من الأيديولوجيات القروسطية الاقطاعية والكنسية.

تتجلى المقدمات التاريخية العامة لعصر النهضة في بدء سقوط العلاقات الإقطاعية، وولادة اتجاهات جديدة للتطور البرجوازي داخل المجتمع الإقطاعي الذي وصل إلى مرحلة النضج، وقد عرفت المجتمعات الإقطاعية في آسيا الوسطى إلى حدٍ ما هذه المقدمات منذ النصف الثاني للقرن الخامس عشر الذي أنجب (علي شيرنوائي) (1441-1501) المؤسس العظيم للأدب الأوزبيكي الكلاسيكي.

لن يكون من المبالغة التاريخية أن نؤكد أن آسيا الوسطى في القرن الخامس عشر في عهد (التيموريين)** قد وصلت إلى مستوى من التطور في العلاقات الانتاجية والاجتماعية شديد القرب والتشابه مع عصر النهضة المبكرة في إيطاليا (القرن الرابع عشر، والنصف الأول من القرن الخامس عشر) لم ينتصر (تيمورلنك في صراعه ضد الأورطة التتارية ودولة بيازيد التركية من أجل السيطرة العالمية، بفضل مواهبه الخاصة وقوة جيوشه فقط، بل لأنه اعتمد على الموارد المادية المتوافرة في أكثر أقاليم الشرقين الأدنى والأوسط تقدماً من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية (حيث كانت الامبراطورية المغولية السابقة) في منطقتي ما وراء النهر وآسيا الوسطى) لكن (تيمورلنك) لم يكتف ببسط سيطرته العسكرية والسياسية على البلاد المغزوة والتابعة، بل أخذ يغني أراضي مملكته

** *نسبة إلى تيمور لنك (1336-1405) صهر حفيد جنكيزخان، ومؤسس الدولة التيمورية وعاصمتها سمرقند /المترجم/*

الأصلية في آسيا الوسطى على حسابها، فبدأ بتطوير القوى المنتجة في بلاد ما وراء النهر تطويراً سريعاً وذلك برعاية الصناعات الحرفية والتجارة، معتمداً على نقل الحرفيين جماعياً من البلاد المغلوبة إلى سمرقند عاصمة مملكته التي بنى فيها المباني الرائعة وشيد فيها القصور الضخمة، كما أخذ يهتم بأعمال الري في الواحات الزراعية.

لقد قطفت آسيا الوسطى في عصر التيموريين (القرن الخامس عشر) ثمار هذه السياسة ولكن على الرغم من اشتداد اقترابها مما يسمى "بالتراكمات الأولى للرأسمالية فإنها لم تتخط الحدود الفاصلة بين المجتمع الاقطاعي القروسطي والمجتمع البرجوازي، مثلها في ذلك مثل الشرق كله، ومثل إيطاليا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. أما سبب عدم تخطي الحدود هذا، فلم يكن يقتصر على عدم الانتظار والتناقضات داخل الدولة شبه الرعوية وشبه الزراعية فقط، ولا على احتواء هذه الدولة على أنماط اجتماعية متباينة، بدءاً بالنظام الأبوي العشائري وحتى النظام الاقطاعي في بنيته المتطورة، ولا على تنوع البنية القبلية والقومية، وهو تنوع الامبراطوريات البربرية التي ظهرت في القرون الوسطى المبكرة والتي تشكلت نتيجة الغزو أكثر مما يسم المجتمعات الاقطاعية المتقدمة في عصر الحكم المطلق الذي سادت فيه ظاهرة انفصال القوميات بعضها عن بعض، بل أن السبب الأساسي الذي حالَ دون انتقال بلاد آسيا الوسطى إلى النظام البرجوازي يكمن في عملية الردة نحو الاقطاع التي بدأت مع مطلع القرن السادس عشر، أي عملية النكوص الاجتماعي والثقافي، وتمتين للعلاقات الاقطاعية، مثلُ آسيا الوسطى في ذلك مَثَلُ بلاد البحر الأبيض المتوسط الأوربية وايطاليا وجنوب ألمانيا. وقد نتجت عملية الردة هذه في الشرق والغرب معاً للأسباب التي تكاد تكون هي نفسها هنا وهناك وهي تطور التجارة الاستعمارية فيما وراء البحار، وتحويل طرق التجارة البحرية من البحر الأبيض المتوسط وما يرتبط به من بلاد آسيا الدنيا والوسطى إلى المحيط الأطلنطي. وقد أدت عملية الردة هذه إلى تجميد بلدان الشرق ذات الثقافة المتقدمة وتحويلها إلى أرياف متخلفة نائية.

يصف (أنجلز) الجانب الفكري لعصر الرينيسانس في الغرب وصفاً شاملاً ودقيقاً، يقودنا مباشرة إلى قضايا إبداع (علي شيرنوائي) أيضاً، يقول:

"كان عصر الرينيسانس، أعظم انقلاب تقدمي شهدته البشرية حتى ذاك الوقت.

كان يحتاج إلى وجود عمالقة والذي أنجب العمالقة من حيث قوة الفكر العزيمة والحماسة وتعدد أوجه المعرفة وعمق الثقافة. لقد كان الناس الذين أسسوا السيادة البرجوازية المعاصرة أناساً يجوز وصفهم بكل شيء إلاّ أن يوصفوا بأنهم برجوازيون ضيقوا الأفق. لم يكن (ليوناردو دافنشي) فناناً تشكيلياً عظيماً فقط، بل كان عالماً كبيراً بالرياضيات والميكانيك والهندسة، وكان له فضل كبير في الاكتشافات المتعددة والمهمة في حقل الفيزياء. وكان (ألبرخت ديورر) رساماً ونحاتاً ونقاشاً ومهندساً معمارياً، ابتدع نظاماً هندسياً في التحصين ينطوي على بعض الأفكار التي تلقفها بعد مدة طويلة واستفاد منها (مونتا لامبيرو) علماء الهندسة الحديثة الألمان في مجال التحصين. وكان (ميكافيللي) رجل دولة ومؤرخاً وشاعراً، وكان إضافة إلى ذلك، أول كاتب في مجال أدب الحرب في العصر الحديث يستحقّ التنويه به.. إن أبطال عصر الريينسانس لم يكونوا قد أصبحوا بعد لتقسيم العمل، الذي يحد من مجال الإبداع ويؤدي إلى جعله ذا جانب واحد والذي غالباً ما نلاحظ تأثيره عند أتباعهم. لكن أكثر ما يميز رجالات هذا العصر هو أنهم جميعاً تقريباً كانوا في صميم اهتمامات عصرهم، ويشاركون مشاركة فعّالة في الصراع العملي، ويقفون إلى جانب هذا الحزب أو ذاك، ويناضلون بالكلمة والقلم، أو بالسيف، أو بالوسيلتين معاً. ومن هنا يمكن أن نفهم هذه القوة وهذا الكمال في طبيعتهم مما يجعل منهم أشخاصاً متماسكين ومتكاملين داخلياً"(11).

2

(علي شيرنوائي) هو شاعر وموسيقي وعالم ورسام ورجل دولة من الطراز الرفيع وحاكم فعلي -لبعض الوقت- لدولة السلطان (حسين)، وواحد من أكثر رجال عصره ثقافة أيضاً. إنه يذكرنا بإبداعه المتعدد الوجوه(12) بأولئك العمالقة في عصر النهضة الذين تحدث عنهم (أنجلز) وخلافاً لما كان عليه العلماء مع بداية تشكل المجتمع البرجوازي من احتراق دقيق واختصاص محدد، كان نوائي -مثله مثل معاصريه الغربيين كليوناردو دافنشي -شخصية كاملة وناضجة من جميع جوانبها، شخصية تفسح في ذاتها مكاناً للعلم والفن والفلسفة والممارسة الاجتماعية.

لا يمكننا أن ننظر تاريخياً إلى أنموذج (نوائي) على نحوٍ مستقل عن محيطه الواسع من معاصريه وأصدقائه وتلامذته والمعجبين به من الشعراء والمؤرخين والرسامين والخطاطين والمعماريين والموسيقيين(13)، فقد كان نوائي من الأعيان ذوي الحسب والنسب، كثير المال والجاه، واستطاع بفضل ذلك أن يرعى ويشرف على عدد كبير من العلماء والأدباء والفنانين الذين كان لهم أثر كبير في الإزدهار الثقافي في "عصر نوائي" وأول من يخطر في ذاكرتنا من بين معاصريه المشهورين أستاذه (عبد الرحمن الجامي) آخر عظماء الشعر الكلاسيكي الفارسي- الطاجيكي، والشاعر الغنائي الرقيق (هلالي) الذي تتلمذ على يدي (نوائي) مباشرة، والشاعر (بيناي)، والمؤرخيْن (ميرخوند) و(خوندمير)، ومؤرخ الأدب (دولتشاه) مؤلف "سير الشعراء"، رسام المنمنمات (بخزاد) الملقب بـ (رفائيل) الشرق، والخطاط المشهور (سلطان علي) والموسيقيين (شيخي) و(حسينودي) وكثيرين غيرهم من الذين كانوا يحظون برعايته وصداقته.

كتب (سلطان بابور) عن ذلك فيما بعد: "ما أكثرَ الناس الذين حصلوا على تربية أدبية وفنية بفضل (علي شير نوائي) وما أكثرَ الذين حصلوا منه على دعم لمواهبهم. لم نأت بعد (نوائي) شبيه له في حمايته لرجالات العلم ورعايته لهم".

ارتبط باسم (علي شيرنوائي) ونشاط بناء مدينة (غيرات)، وتشييد عدد كبير من الأبنية العامة والقصور الخاصة من مال الدولة ومن ماله الشخصي، فقد بنى في شمال المدينة عند شاطئ قناة الري المسماة (اينجيم) مجمعاً كاملاً محاطاً بالبساتين الوارفة الظلال (يسمىَ بالخلاصيّة)، وهو يتألف من جامع كبير، ومدرسة، خانقاه (منزل للدراويش) وبيمارستان، وحمامات يقول (دولتشاه) عن هذا المجمع: "يعجز الرحالون الذين جالوا أصقاع الأرض كلها عن أن يذكروا أبنية مشابهة له من ناحيتي اتقان العمارة وجمال الزخرفة".

تذكرنا مدينتنا (سمرقند) في عهد (أولوغ بيك) (النصف الأول من القرن الخامس عشر)، و(غيرات) في زمان (علي شيرنوائي) (النصف الثاني من القرن الخامس عشر) في كثير من خصائصهما بالمدن الإيطالية في المراحل الأولى للنهضة (القرن الرابع عشر) أي في عصر (بوكاتشو) و(بترارك)، وهما الإنسانيّان والفنانان الأوّلان في عصر النهضة. فقد تأسست في هاتين المدينتين ثقافة إنسانية دنيوية جديدة، وازدهرت الأفكار الفلسفية المتحررة، ونما حبُّ التمتع المرهف

بالحياة، وأصبح العلم والفن هما القيمة العليا في الحياة. ومن الطبيعي أن يتم في ظروف تطور الثقافة المدنية تحرير الذات الإنسانية من التعلق القروسطي بالمهنة، وإعتاقها من دوغمائية الرؤيا الكونية الدينية القروسطية، ومن الطبيعي أن تنامي الإنسانية وتحررها في أحد قطبي المجتمع يترافق مع ازدياد الاضطهاد الاجتماعي والاستعباد في قطبه الآخر، (هذا ما لاحظه الأكاديمي أن. فيسيلوفسكي على صعيد النهضة الإيطالية أيضاً)(14). وفي هذا التناقض الذي تجلى بوضوح شديد في المصير المأساوي للسلطان (أولوغ بيك) حفيد (تيمورلنك) وعالم الرياضيات والفلكي الكبير الذي وقع ضحية للتمرد الشعبي الذي أثاره رجال الدين المتعصبون عام (1449)(15) يكمن السبب الرئيس لانهيار هذه الثقافة في خضم الكوارث الاجتماعية التي وقعت فيما بعد.

ولا يعي هذا التناقض عادةً إلاّ نخبة قليلة من الناس فقط، أمثال (علي شيرنوائي)، وتسعى هذه النخبة إلى أن تجمع في إبداعها الفني وممارستها الاجتماعية بين الثقافة الفردية الرفيعة والتعاطف الإنساني الديمقراطي الواسع تجاه الجماهير الشعبية المستعبدة والاهتمام الصادق بتخفيف أعباء الشعب وتطويره ثقافيا وروحياً.

يعدّ (علي شيرنوائي) مؤسس الشعر الكلاسيكي (أسلوب الرينيسانس) باللغة الأوزبيكية القديمة (لغة التشاغاتاي). وهذا بحد ذاته أمر شديد الأهمية، إذ إن تأسيس أدب كلاسيكي ضخم باللغة الشعبية الوطنية يعدُّ واحداً من الانجازات العظيمة التي حققها الأدباء الأوربيون في عصر النهضة على حد تعبير (أنجلز) الذي يقول عن ذلك: "لقد ظهر في إيطاليا وفرنسا وألمانيا أول أدب جديد ومعاصر وسرعان ما تبع ذلك عبور الإنكليز والإسبان عصرهم الأدبي الكلاسيكي"(16).

لقد دافع مؤسسو، ومنظروا أدب الرينيسانس أكثر من مرة عن كتابة الأدب الكلاسيكي باللغات الشعبية الوطنية. وكان (دانتي) أول من كتب بحثاً عن كتابة الأدب الكلاسيكي باللغات الشعبية الوطنية. وكان (دانتي) أول من كتب بحثاً عن الشعر المكتوب باللغة الشعبية الوطنية (حوالي 1306)، مؤسساً بذلك لممارساته الشعرية وللشعر الإيطالي الحديث. أما جواشين دوبيليه) شاعر جماعة الثريا (la

pleiade) * ومنظرها فقد برهن في البيان الرسمي الذي كتبه لهذه الجماعة تحت عنوان "الدفاع عن الفرنسية وتمجيدها" على صلاحية اللغة الفرنسية للتعبير عن الأفكار الدقيقة والمشاعر الراقية والرفيعة التي لا تعدّ حكراً على اليونانيين والرومان، وبيّن معالم الطريق الكفيلة بإغناء الشعر الفرنسي والارتقاء به على مثال الشعر الاغريقي والروماني.

يتقاطع مؤلّف (علي شيرنوائي) "الحكم على اللغتين" (أي اللغتين الفارسية المستخدمة في الشعر الكلاسيكي، والتركية بوصفها اللغة الشعبية) مع مؤلفات (دانتي) و(دوبيليه)، بوصفه برنامجاً للشعر الكلاسيكي الرفيع المُبْدَع باللغة الشعبية الوطنية، وبوصفه دفاعاً عن حقّ اللغة الوطنية في أن تصبح لغة الأدب الكلاسيكي. يقول (علي شيرنوائي) مستخدماً تعابير تشبه تعابير (دوبيليه) إلى حد كبير: "إذا ما تأملنا هذه اللغة تأملاً عميقاً فسوف نجد فيها كثيراً من الدقة والثراء، مما يجعل الإبداع الأدبي بها، وكذلك نظم الشعر وكتابة القصص أكثر طواعية وسهولة. تنطوي هذه اللغة على كثير من الكلمات والتعابير البديعة والنادرة" "إن تفوق اللغة التركية مقارنة مع الفارسية وإمكاناتها التعبيرية الواسعة، ودقتها لم تنل حظها من المعرفة والشهرة لا سيما في مجال الشعر، لأنها كانت محبوسة ضمن جدران العزلة بل ملقاة في زوايا الإهمال التام"(17).

وانطلاقاً من هذا المبدأ النظري كانت الممارسة الشعرية التطبيقية عند (علي شيرنوائي) الذي كان عارفاً باللغة الفارسية خير المعرفة ومعلّماً محترفاً بنظم الشعر بالفارسية، ولكنه آثر استخدام لغته الوطنية ليغدو بذلك مؤسساً حقيقاً لأسلوب ذي تأثير واسع في الشعر المكتوب بلغة شعبه.

3

تتجلى أيديولوجيا (علي شيرنوائي) ونزعاته الإبداعية بوصفه شاعراً قريباً من شعراء الرينيسانس على نحو كامل الوضوح في ملحمته فرهاد وشيرين"(18)

* هم مجموعة من الشعراء عرفوا بشعراء الثريا، دعوا في بداية عصر النهضة إلى الارتقاء باللغة الفرنسية وكتابة الأدب الكلاسيكي بها، وكان (جواكيم دوبيليه Joachin Du Bellay) أهم شعراء المجموعة وكاتب بيانها الرسمي المشهور /المترجم/

ولا سيما تصويره أنموذج الأخير الشاب (فرهاد) وحبكة سيرته إذ يبدو هذا الأنموذج مبدعاً على نحو جديد تماماً، ويتضح ذلك بمقارنة ملحمة (علي شيرنوائي) مع الملاحم السابقة التي عالجت الموضوع نفسه مثل "خسرو وشيرين" لكلٍ من (نظامي) و(أميرخسرو) والتي تعدّ مصادر شعرية بالنسبة إلى (نوائي).

لقد حوّل (نوائي) الشخصية الثانوية لنحات الأحجار المعماري، منافس الشاه (خرو) في حبه للأميرة الشابة الأرمنية (شيرين) إلى شخصية رئيسة، وأنموذج شديد الفاعلية في ملحمته مجسداً فيه أنموذج الإنسان المثالي في عصر الرينيسانس.

إنّ أقلّ الملامح أصالة في سيرة حياة (فرهاد) التي أبدعها (علي شير نوائي) هي الملامح البطولية- الرومانسية، مثل: ولادة الطفل (فرهاد) لرجل طاعنٍ في السنّ رجا ربّه أن يرزقه ذريّة، وشوق البطل الشاب للمحبوبة (الذي لم تَجْدِ) محاولات المحيطين به لإطفاء خدمته بتساليهم وولادة الحب الرومانسي بطريقة عجيبة وذلك عند رؤية المحبوبة الحسناء في المرآة السحرية قبل رؤيتها عياناً والرحلة في طلب الزواج بما فيها من مآثر بطولية خارقة (الصراع مع التنين، ومع الأعجوبة أريمان)، وتحطم السفينة في الطريق إلى بلاد المحبوبة.. الخ. وقلّة الأصالة في هذه الملامح (الموتيڤات) نابعة من انتشارها الواسع في "الرواية الفروسية" القروسطية الفارسية والأوربية الغربية على حد سواء، إضافة إلى انتشارها الواسع في الفولكلور الأوزبيكي، إضافة إلى انتشارها في الروايات البطولية الرومانسية ذات الموضوعات العاطفية أو موضوعات المغامرة، وفي الروايات الشعبية ذات الأصل الكتابي من نمط "الأمير الشاب صنوبر"(19).

لكن، وعلى الرغم من ذلك يقف وراء هذه المآثر الفروسية التقليدية، والمغامرات الخيالية في بلاد ما وراء البحار في حكاية تربية الطفل (فرهاد) ومآثره وهو شاب مثلٌ أعلى جديد تماماً، مثلٌ للذات الإنسانية المثالية مرتبط "بنوائي" وعصره. فالأمير الصبي (فرهاد) "تلقى دروساً في العلوم والفنون" وهو يدرس الرياضيات وعلم الفلك وعلم الطبيعة والفقه "عندما بلغ من العمر عشر سنوات، لم يبق في الكون علم إلاّ وتمكن من الإحاطة به" "كان يعرف أسماء الفلاسفة اليونانيين الذين يقفون عند منابع المعرفة (أرسطو طاليس، وسقراط، وأفلاطون) منذ نعومة أظفاره. وكان أستاذه قد تلقى العلم والمعرفة في اليونان، ولم يكن (أرسطوطاليس) إلاّ تلميذاً صغيراً بالنسبة إليه" "قام فرهاد عندما غدا يافعا

برحلة إلى بلاد اليونان التي تزينها الحكمة، وكان (سقراط) حكيم حكماء زمانه يرشده إلى طريق الحياة الصحيحة".

يتحدث (علي شيرنوائي) عن اليونان على النحو التالي: "بلاد اليونان هي بلاد السعادة التي تزينها الحكمة، والحكيم الذي كشف عن أسرار السماء الصعبة هو مجرد حفنة من تراب هذه البلاد. حصاها لؤلؤ على تيجان الحكماء، وأعشابها دواء يشفي من الأمراض كلّها، رياحها قوية وجبالها شديدة الانحدار ولها قمم تناطح القبة السماوية.

يتعلم (فرهاد) إضافة إلى ذلك الحرف والفنون، إذ يكشف له الحداد ونحّات الأحجار (كارن) أسرار حرفه، ويعلمه الرسام (ماني) أصول فن الرسم، ويصبح الرسام (شاهبور) صديقه المقرب.

هذه النماذج المثالية للصنّاع المهرة، والرسامين والنحاتين التي توحّد في ذواتها الإبداع الفني في طرزه الراقية والممارسة المهنية العملية، تذكرنا إلى حد بعيد بمعلمي النهضة المشهورين أمثال بينفينوتو وتشيلّيني، ولوكاديل روبيا، وفيروكيو، والعبقري ليوناردو دافنشي)، وبزملائهم الغيراتيين والمسرقنديين الذين جمعهم (علي شيرنوائي) حوله.

ينظر البطل (فرهاد) -شأنه شأن مبدعه (نوائي) - إلى عمل (كارن- وماني) بعين الإعجاب، ويسألهما مستوضحاً بحب استطلاع واستقصاء كبيرين عن عملهما ويتعلم منهما الحرف والفن. "قال: أيها المعلم الماهر بالفنون حدثنا عن فنك قليلاً، وضح لنا أصوله وفروعه. قل لنا كيف يستطيع زميلك أن يشقّ صخر الغرانيت كأنه شمع؟! لماذا لم نَر مِنْ قبلُ شيئاً مشابهاً لما تفعل؟! إن عقلنا ليحار، ولا يستطيع أن يصل إلى كُنهِ ذلك".

يصبح فرهاد لاحقاً بناءاً ماهراً، وحداداً ونحاتاً ورساماً ومعمارياً في الوقت نفسه، يشقّ في الصحراء القاحلة الصخرية بين الجبال ساقية لتروي بساتين (شيرين) وأراضي أتباعها، ويشيد فوق الصخور قصراً بديعاً يزينه بالنقوش المنحوتة في الحجر ويرسم على جدرانه لوحات تثير الدهشة والإعجاب.

إن (فرهاد) -على هذا النحو- ليس مجرد بنّاء جبار يُسهّلُ بفنه الذي تعلمه من (كارن) عمل العبيد نحّاتي الحجر، بل هو رسام بارع يمثل الأنموذج

الرينيسانسي بشخصيته المتعددة المواهب، وبجمعه بين التفاني في حب العمل، والمعارف المتنوعة والعميقة، ولاحتراف الفني المبدع.

"إيه، أيها الفرحُ، أيها المتميّز عن أناس هذا الكون جميعاً، يا صاحب الطبيعة القادرة على فعل أيّ شيء، إنك فريد في الفن، يقف العالم كله مفتوناً أمامك، وتفردك ليس في الفن وحده بل في كمالك وثقافتك أيضاً. إذا أراد امرؤ أن يمتدحك فإنه لن يكون إلاّ كمن يقول: "إن الشمس ساطعة، والسماء عالية..."

لقد تجسد في كل هذا المَثَلُ الأعلى الإنساني الجديد كما يراه نوائي، وهو مَثَلُ إنسان عصر النهضة فأميره الشاب فرهاد لم يستول على قلب شيرين بمجرد إخلاصه في الحب وإحترامه مآثر بطولية، بل وبعمله المتفاني ومهارته الفنية المفعمة بالإلهام. وفضلاً عن ذلك فإن فرهاد، حسبما يصوره نوائي، عاشق مثالي، على عكس الشاه خسرو الشهواني والأناني، بطل (نظامي) وأقرب أخلافه الذين ساروا على نهجه. تتكشف فكرة الملحمة الرئيسة انكشافاً تاماً في نبوءة (سقراط) وفي الحوار الذي يدور بين (فرهاد) والشاه (خسرو) حول موضوع الحب.

إن الحب الوحيد والسامي، القائم على التضحية والعذاب هو وحده الكفيل بتخليص الإنسان من أنانيته وتحريره من أسر "أناه الخاص" وهو الكفيل بتعليم الإنسان المحب كيف يستخف بالمنافع اليومية، وبالمال والسلطة "ما دام المرء لا يستطيع أن يتصدى لـ "أناه" فإنه لن يجد نفسه، وما دام لم يمخر عباب البحر فإنه لن يعثر على لؤلؤة واحدة. وليس ثمة وسيلة للتخلص من "الأنا" إلا الحب الدنيوي". ثم يقول: "من يظل وفياً لليلة الشجن فإن الفجر سينبلج لأجله في البداية ثم ستشرق له الشمس بعد ذلك الحب الدنيوي يصبح سناء الفجر المنبلج، والحب الحقيقي يغدو نور الشمس المشرقة فوقه" "إن آهات الحب الدنيوي وأشجانه تضني جسد المحب وتحوله عوداً، وعندما تقترب من هذا العود نار الجوى فإنه يلتهب لملامسة النار. لكن عندما يومض برق الحب الأبدي فإنه ملامسة شرارة واحدة منه يحوله إلى رماد..".

يتشوق (فرهاد) إلى (شيرين) ويحنّ إليها قبل أن يعرفها ويغدو، عندما يقع في حبها فعلياً، مجنوناً مثله مثل المجنون حبيب (ليلى) الأسطوري الذي يخصص (نوائي) لتمجيده ملحمة أخرى من خماسيته هي "ليلى والمجنون"(20). ليس ثمة شك في أن أنموذج المجنون قد ألهم الشاعرَ (نوائي) إلهاماً مباشراً، لتصوير

شخصية (فرهاد) كعاشق مثالي، وليس عبثاً أن يتكرر ذكر اسم (المجنون) في ملحمة "فرهاد وشيرين"، وليس عبثاً أن نجد فيها كثيراً من الأفكار والموتيفات المرتبطة بهذه الشخصية. مثلاً: شوق (فرهاد) الذي لا ينطفئ حتى في وجود المحبوبة، وفقدان الوعي عند رؤيتها، والجنون عشقاً، والتوحد مع الصحراء، والصداقة بين (فرهاد) والحيوانات المتوحشة التي تشاركه حنينه وتحيط به وكأنه زاهد متنسك، ووداع الطبيعة عند حضور الموت، إذ يودع (فرهاد) أصدقاء عذاباته: السماء والجبال والسهوب والطيور الجارحة والحيوانات المتوحشة.

يرتبط مفهوم الحب الدنيوي (العشق المجازي)* بوصفه كناية "أو مجازاً عن الحب السماوي أو الحب الإلهي الاتحاد بالذات الإلهية (العشق المجازي هو "الحب الدنيوي" وهذا يعني أن الحب كناية أو بديل) ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الصوفية في الشرق الإسلامي. ومن المعروف الأثر الكبير الذي تركته الصوفية في تطور الأدب الفارسي الكلاسيكي، الغنائي العاطفي، وعلى نحو خاص في فهم معنى الحب كما هو في "ليلى والمجنون" وفي شعر نوائي العاطفي نفسه "

خزانــة الأفكار"*.

يمكننا أن نلاحظ في الغرب ظاهرة مشابهة لما سلف ذكره، فقد أثّرت الأفلاطونية الجديدة (التي كان لها دور كبير في تشكل الفلسفة الصوفية) في الشاعر (دانتي) تأثيراً واضحاً أيام شبابه، ولا سيما في شعره ذي الأسلوب الجديد الجميل، وفي تشكيله أنموذج (بياتريسي) الرمزي الذي يعدّ تجسيداً للحب الإلهي في غلاف إنساني دنيوي. إضافة إلى ذلك فإن شعر (بترارك) الغنائي ولا سيما شعر البتراركيين الإيطاليين (ميكيل أنجلو وبيمبو) والفرنسيين والإنكليز يمتح من منبع الأفلاطونية الجديدة نفسه بنسب متفاوتة. لقد تطور تيار الشعر الغنائي العاطفي على نطاق واسع في عصر النهضة تحت شعار الأفلاطونية المصطبغة بالصبغة المسيحية، وفلسفة الحب السامي التي ترى العاطفة نحو المحبوب شبيهاً أو مجازاً عن الحب الإلهي. ومن المفيد أن نشير في هذا السياق إلى التشابه الكبير

---

* *هكذا في الأصل الأوزبيكي /المترجم/*

* *خزانة الأفكار: كتاب يضم أربعة دواوين شعرية غنائية، ويسمى أيضاً الدواوين الأربعة.*

فكرياً وفنياً بين السونيتات العاطفية الأوروغربية في عصر النهضة والغزل الكلاسيكي ذي التوجه الصوفي بما في ذلك "خزانة الأفكار" (لنوائي).

ويتبدى هذا التشابه في مثالية عاطفة الحبّ وسموّها وفي تصعيد نزوات الحب الشهوانية ومنحها أشكالاً روحانية صافية، كما أنه يشمل الأشكال العروضية التقليدية الثابتة والصارمة وبعض الرموز التقليدية التي تظهر كثيراً عند الشعراء المقلّدين للأسلوب الكلاسيكي في الشعر الغنائي الرينيسانسي.

إن هذه التشابهات ليست مصادفة إذ إن تطوير عاطفة الحب الفردية كعنصر مكوّن من عناصر المثل الأعلى للشخصية الإنسانية المنسجمة والمكتملة قد جرى عبر تصعيد الشهوة الجسدية والسمو بها وجعلها تتخذ شكلاً روحانياً ويتم تسويغ الهوى العاطفي الإنساني الدنيوي أيديولوجياً عن طريق جعله ينتمي إلى قيمة عليا: إلى المطلق.

لقد لعبت الفلسفة الصوفية دوراً مماثلاً للدور الذي لعبته فلسفة الوجود الطبيعية في عصر النهضة، إذ كان أغلب مفكري هذا العصر - في الشرق والغرب معاً- ميالين إلى مبادئ هذه الفلسفة المتطابقة بقدر يقل أو يزيد مع التعاليم الكنسية المسيطرة آنذاك. لقد فهم هؤلاء المفكرون -ضمن منطق الأفلاطونية الجديدة الإيطالية في القرن الخامس عشر أو ما يشبهها من تيارات فلسفية صوفية- الكون بوصفه وحدة عضوية حيّة (الكون الأكبر) وكان هذا الفهم متناسباً ومنسجماً تماماً مع مستوى العلم ومعطياته في تلك المرحلة (مما يتناسب، في نهاية المطاف، مع مستوى تطور الإنتاج والتقنية).

الطبيعة إلهيةٌ، يعني أن الطبيعة تعبير دنيوي عن الإله، أو فيض عنه، وعلى هذا الأساس تتردم الهوّة بين ما هو "أرضي" وما هو "سماوي" هذه الهوة التي تعدّ خاصة رئيسة من خصائص التنويه الزهدية التي كانت تتبناها الكنيسة في العصور الوسطى. وهذا كله يفضي إلى ضرورة حبّ الطبيعة ومعرفتها، ويفضي إلى أنّ الحياة رائعة في كلّ مظاهرها المادية.

يمكن أن نسمع أصوات موتيفات مشابهة في هرطقات مذهب وحدة الوجود في العصور الوسطى، وهي أصوات تنطوي في جزء منها على توجهات اجتماعية ثورية ولا سيما تلك التي تقول إن الطبيعة متلبّسةٌ بالاله وإن كلّ إنسان هو جزء

من "جسد المسيح"، لذا فهو متساوٍ مع الناس الآخرين، على الرغم من الحواجز الطبقية والفئوية التي يضعها المجتمع الاقطاعي أمام هذا التساوي. نجد أصوات هذه الموتيفات في المسيحية الشعبية عند (فرانسيكسو آسيزسكي) عندما يتوجه إلى (أخته الشمس) و(أخيه الهواء) و(آخويه الأرض والماء) ممتدحاً كلّ مخلوقات الله'. ويذكرنا خطاب (فرانسيسكو) هذا بخطاب (فرهاد) المحتضر الذي يتوجه به إلى قوى الطبيعة وحيواناتها وطيورها (الجزء السابع والثلاثون):

.. أخذ (فرهاد) يناجي الطيور الطائرة
والوحوش المارة بالكلمات التالية:

"رفاقي أصدقائي:
سأفارقكم إلى الأبد
لقد أحببتكم كإخوتي، وأبناء ديني
أحببتكم ملء قلبي
فقد رافقتموني في تجوالي
وآخيتموني في عذاباتي
حللتم محل أقربائي وأصدقائي
وأصبحتم بطانتي المخلصة
إنني ممتن لكم جميعاً
وأرجو منكم الصفح والعفو".

لقد كانت الصوفية في بعض توجهاتها المتقدمة -بالنسبة إلى الشاعر الشرقي في عصر (نوائي) -مدرسة متميزة للفكر الحر في غلاف فلسفي ميتافيزيقي، ويقابل هذه الفلسفة في الغرب الفلسفة الطبيعية (لدى الأفلاطونيين الجدد الفلورانسيين) التي انبثق منها في نهاية الأمر مذهب وحدة الوجود المادي عند جوردانو برونو إضافة إلى ذلك فقد تغلفت مشاعر الحب الدنيوي السامية والنبيلة بغلالة الشعر العاطفي الصوفي وأشكاله. ليس عبثاً أن يقدم (نوائي) لوحة شديدة الروعة للقاء العشق العنيف بين (المجنون وليلى) الذي تحيط به عناصر الطبيعة وتشارك فيه، مخالفاً بذلك التقاليد الصوفية للحب الروحاني الخالص المجرد عن

الجانب المادي بين المجنون وليلى (الجزء الثاني والعشرون)

..شمسان تشرقان على أرض واحدة
وردتان تتفتحان على فنن واحد
روحان تتوحدان في جسد واحد
بؤبؤان يتمازجان في عين واحدة
أصبحت الروح جسداً وغدا الجسد روحاً
وحدّ الله الاثنين في واحد
لهما اسمان! وما معنى هذا؟
نحن نرى كياناً واحداً
كلّ تنفس للأرض
كل كائن على هذه الأرض
كل خليقة مهما كانت ضئيلة
يحاول أن يساعد العاشقين في هذه الليلة
بسط العنكبوت خيطانه الطويلة
ليستر العاشقين
وأرخى الخفاش جناحه الرمادي على العالم
ليخفي العاشقين
نامت الهوام في البراري
رقدت بهدوء كائنات السهوب
نامت كل الخلائق الطائرة
نامت كل الخلائق القارصة
سكنت الوحوش ولم تعد تأبه بفرائسها
وكفّت الحيوانات الصغيرة عن العواء والعويل
تراخت قوى الطبيعة الأربع
وغدت فجأة هادئة"(22).

وفي الختام، إن شخصية (علي شيرنوائي) العملاقة ليست منعزلة عن الأدب العالمي. فإبداع المؤسس العظيم للأدب الأوزبيكي يتلاقى مباشرة مع الأفكار المتطورة لزملائه الغربيين من شعراء عصر النهضة ومفكريه.

❑

■ ثبت المصادر:

1-ن. كونراد، "قضية الواقعية في آداب الشرق"، مجلة قضايا الأدب، 1957، ع1، ص72.

2-ش.ي نوتسوبيدزه، "روستافيللي والرينيانس الشرقي" تفليس 1947.

3-نفسه ص95

4-ك. ماركس و ف. أنجلز، الأعمال الكاملة، مج 6، ص361.

5-ف. شيشماريف، "حول تاريخ نظريات الحب الرومانسية في العصور الوسطى"، مجلة وزارة التنوير الشعبي، 1909، كانون الأول، ص120-168، وتشرين الثاني، ص314-353، ن. يا.مار، "أبيات المقدمة والخاتمة في الفارس في إهاب النمر لشوتا روستا فيللي. وتقديس المرأة والفروسية في الملحمة" بيتربورغ، 1910

6-ي.ن. كوتوزوف، وغولينيشيف، "النهضة الإيطالية والآداب السلافية" أبحاث المؤتمر الرابع الدولي للمتخصصين بالثقافة السلافية، موسكو، 1958.

7-انظر: اللجنة السوفياتية للمتخصصين بالثقافات السلافية. مجموعة إجابات عن أسئلة في علم الأدب، موسكو 1958، ص50-59. السؤال رقم (10) كيف كانت الطرق التي تطورت بها الأفكار الإنسانية والنهضوية في سياق تطور الثقافة الأوربية العامة من القرن الخامس عشر، حتى القرن السابع عشر؟ (يا. ميشيانيك، براتيسلافا، و م. كوبيتسكي، برنو).

8-د. س. ليخاتشوف "بعض الأسئلة حول دراسة التأثيرات الثانية للسلافيين الجنوبيين في روسيا"، أبحاث المؤتمر الرابع الدولي للمتخصصين بالثقافة السلافية.

9-م.ب. الكسييف، "الظواهر الإنسانية في أدب روسيا القديمة في القرنين (16-17)، أبحاث المؤتمر الرابع الدولي للمتخصصين بالثقافة السلافية.

10-ف. أنجلز، "ديالكتيك الطبيعة"- ك. ماركس، و ف. أنجلز، الأعمال الكاملة مج 20-ص348.

11-نفسه ص346-347

12-انظر حول علي شيرنوائي:

-علي شيرنوائي، مجموعة أبحاث مكرسة للاحتفال بمرور خمسمائة سنة على ولادته، لينينغراد، 1928.

-مؤسس الأدب الأوزبيكي، مجموعة مقالات عن علي شيرنوائي، طشقند، 1940.

-علي شيرنوائي، مجموعات مقالات، تحرير أ. ك بوروفوكوفا، لينيغراد 1946.

-أ.شرفو الدينوف، علي شير نوائي، بحث في السيرة، ت. عن الأوزبيكية، م. صالح، طشقند، 1948.

-أي، أي، بيرتيلس، نوائي والتجربة الإبداعية"، موسكو 1948،

-تاريخ أوزبيكستان"، مج1- الكتاب الأول، طشقند، 1953 ص360-371.

13-انظر: أ.أ. سيمونوف، "الفن الغيراتي في عصر علي شيرنوائي" في كتاب: "مؤسس الأدب الأوزبيكي"، ص126-152.

14-قارن: تناقضات النهضة الإيطالية"، (أ. ن. فيسيلوفسكي، مقالات مختارة، لينينغراد، 1939- ص256 وما يليها).

15-ف.ف. بارتولد، أولوغ بيك وعصره، مُسَجّلات أكاديمية العلوم، قسم اللغة والتاريخ، بتروغراد، 1918، مج 13- رقم 5.

16-ف. أنجلز، ديالكتيك الطبيعة- ك. ماركس، و ف أنجلز، الأعمال الكاملة، مج 20- ص346.

17-انظر: أ. ك بوروفكوف، "علي شير نوائي بوصفه مؤسساً للغة الأدبية الأوزبيكية"، في كتاب علي شيرنوائي، لينينغراد، 1946، ص92-120.

18-انظر: علي شيرنوائي، "فرهاد وشيرين"، ت. ل بينكوفسكي، وتقديم أي. أي برتيلس، موسكو، 1946.

19-انظر: "مغامرات الأمير الشاب صنوبر"، ت. أستراوموفا- مسجلات جمعية الجغرافيين الروس في قسم الإثنواغرافية، سانت بيتربورغ، 1909، مج 34، وقارنه بـ جيرمونسكي وزاريفوف ص287-289.

20-انظر: علي شيرنوائي، "ليلى والمجنون"، ترس ليبكينا، طشقند، 1943.

21-انظر: علي شيرنوائي، "الشعر الغنائي"، تُرجم بإشراف أي. أي. بيرتيلس و ل.م. بينكوفسكي، موسكو، 1948.

22-علي شيرنوائي، ليلى والمجنون، ت. س ليبكينا، ص188-190

□□□

صورة الآخر
في الرواية العربية

■ د. جمال شحيد ■

من يمعن النظر في جدلية الأنا والآخر، يجد أنها مسألة عريقة في تاريخ الفكر البشري، منذ أن قال سقراط عبارته المشهورة "اعرف نفسك". ولكن هذه المسألة أصبحت أكثر حضوراً وإلحاحاً في العقود الأخيرة بخاصة، إذ تشهد بلدان كثيرة صراعات عرقية وطائفية وأعراقية وسمت الفترة الأخيرة من القرن العشرين. هذا بالرغم من انفتاح البلدان على بعضها وتطور الاتصالات وثورة المعلومات التي جعلت من الكرة الأرضية قرية صغيرة، كما يقول مروجو العولمة.

ولكي أتلمس المسارات الكبرى لجدلية الأنا/ الآخر كما تبلورت في الرواية العربية، أرى مفيداً أن أقسم بحثي إلى قسمين، يعالج الأول صورة الأنا ويتصدى الثاني لصورة الآخر، ثم سأحاول أن أقيم توليفة بين هاتين الصورتين.

1-صورة الأنا:

إذا عدنا إلى روايات القرن التاسع عشر العربية نجد أنها في معظمها طرحت إشكالية الشرق والغرب، فالشرق هو الأنا والغرب هو الآخر. فهذا محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" يرى أن الأنا متخلف جاهل ظلامي ما زال يعيش على نمط الأقدمين السلفيين، في حين أن الآخر خطا خطوات جبارة في شتى المجالات كالعلم والصناعة والفنون والآداب والتربية والحياة الاجتماعية والفكرية.. ولكن المويلحي، في معرض حديثه عن أخلاق الآخر، يرى أنها فاسدة ماجنة، ويفضل

عليها أخلاق الأنا. وهذا سليم البستاني وجورجي زيدان في رواياتهما التاريخية أرادا أن يقولا إن الأنا العربية التي تحمل التاريخ العربي بكل تلوناته وصوره تستحق أن تعامل معاملة إنسانية على يد العثمانيين الذين يمثلون صورة الآخر، وإن كانت هذه الرؤية مضمرة. فتاريخ هؤلاء حديث العهد، بينما تاريخ العرب أعرق وأغنى، وبالتالي لا يجوز لأمة عاشت هذه الحضارة العربية الثرية أن ترضخ وتستكين للاضطهاد والاحتلال والاستعباد.

وإذا انتقلنا إلى الروايات العربية الأولى من القرن العشرين نلاحظ أن جدلية الأنا /الآخر لا تعني بالضرورة أن الأنا عربية وأن الآخر يمثّل الغرب. ففي "إبراهيم الكاتب" لإبراهيم عبد القادر المازني، نرى أن الأنا تمثل المدينة وأن الآخر يمثل الريف. وقس على ذلك بالنسبة إلى "زينب" لمحمد حسين هيكل. في عدد من روايات محفوظ، وخاصة في "الحرافيش"، الأنا هو ساكن الحارة المركزية، والآخر هو ساكن الحارات الأخرى. وعند توفيق عوّاد في رواية "الرغيف"، تتمثّل الأنا بالعربي، والآخر بالعثماني. أما في روايته "طواحين بيروت" فنعود إلى إشكالية الريف والمدينة مع تقاطعاتها الاجتماعية والطائفية. وفي رواية "رامة والتنين" لادوار الخراط تتمثل هذه الجدلية بالديانتين الإسلامية والمسيحية.

أردت أن أقول من خلال ذلك إن الأنا والآخر أيضاً متعدد فعندما طه حسين يصف في أيامه المؤسستين التعليميتين الكبريين في مصر، أي الأزهر والجامعة المصرية، نرى انتقال الفتى طه حسين من الكتّاب والأزهر إلى الجامعة التي يعجب بها وبمناهجها الحديثة. كأن الأنا والآخر هنا مكثفان في شخصية واحدة تتطور وتتجاوز ماضيها. فالأنا أنيان تصبحان في فترة ما من حياة طه حسين متعارضتين ومتعاديتين.

وتبدأ بعد الخمسينات رحلة الذات الممزقة والمأزومة التي تتنازعها الصراعات الداخلية والتي تتطور وفق خطها الخاص، ففي خماسية عبد الرحمن منيف نرى أن متعب الهذّال، الذي يمثّل أصالة المجتمع البدوي وهوية الأنا السعودية، قد اختفى لتحل محله شخصيات سعودية انتهازية ومنتفعة من الشركات النفطية. فالأنا السعودية واحدة، ولكن الشرخ الذي أحدثته فيها لعنة النفط، تجعل هذه الأنا متكسرة ومبعثرة ومتشظية. ويلعب الحنين إلى تلك الأنا الأصلية الناصعة دوراً ولكنه لا يتعدى الحلم والأسطورة. لقد تغيّر التاريخ وتغيّرت الأنا، كما تغيّر

بدر الدين النبهان في "شموس الغجر" لحيدر حيدر، وهو البطل الذي انتقل من المادية الماركسية إلى التدين وحلقات الدراويش. وفي روايات السجن السياسي – وما أكثرها في الأدب العربي– نشهد صراعاً مريراً بين البراءة والجور، بين الأنا المغتصبة والأنا المغتصبة، بين السجان الجلاد السادي وبين السجين الذي تبطش به السلطة، إلى أن يصفى أو يذعن ويخون، وكانت رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ رائدة في إبراز هذه الثنائية التي تمزق أحشاء الأنا، فتتشظى وتغترب عن ذاتها. وهذه غادة السمان وعدد كبير من الروائيات اللواتي تكلمن عن تحرير المرأة، تجد أن الذات العربية ممزقة بين الرجولة والأنوثة، فالمجتمع العربي الذي يفرز شخوص الروايات، هو مجتمعان، لا بل مجتمعات متشابكة متناحرة تضيع فيها الأنا وتحيّر أشلاؤها الباحث والمتابع.

فبعد أن كانت الجدلية تركز على الأنا والآخر صارت تركز في الرواية الحديثة على الأنوات أو أشكال الأنا المتصارعة مع ذاتها. فانتقلنا من ثنائية الوطني /الأجنبي إلى إشكالية الداخل/ وكانت المسألة في الماضي محسومة لصالح الوطني على حساب الأجنبي، بينما أصبحت في الرواية الحديثة معقّدة شائكة غامضة، وصارت متاهة تداخلت فيها التضاريس والألوان، شأنها في ذلك شأن الحياة العربية في آخر القرن العشرين.

3-رؤى الآخر:

من ينفي الآخر ينفي ذاته، لأن الآخر مكمّل للذات، ومن يختزل الآخر يختزل ذاته. ذلك أن الذات المتعددة تقتضي وجود آخر متعدّد، لقد اختزل مصطفى سعيد في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"، اختزل الغرب إلى أنثى مستجيبة والشرق إلى ذكر فحل، فوقعت الكارثة، لقد تحوّل مصطفى سعيد الصيّاد الذي لا يشق له غبار في الإيقاع بالنساء إلى طريدة تقتنصها جين موريس بكل عنجهية وصلف. تقابل هذه الصورة الأخلاقية الشوهاء صورة دينية لا تقل عنها تشويها ففي "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم تبدو الأمور محسومة بشكل حاد: الغرب مادي ملحد يطوّر فلسفة وضعية، بينما الشرق هو روحاني مؤمن يطور قيما إنسانية. وفي "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، اسماعيل يفقد الإيمان في لندن بسبب ماري البنت التي أحبّها، وعندما يعود إلى مصر يستمرّ في معاداته للدين

والخرافة ويحطّم قنديل أم هاشم. وبعدها يثوب إلى رشده، فصار يعالج مرضى العيون بالزيت المقدس وبالأدوية الصيدلانية، أي بالدين والعلم.

وقد تعاملت بعض الروايات مع الآخر بصورة أكثر موضوعية وأقل اختزالا. بالعادة يصور الأدب الساذج العدوّ على أنه البلاء الأعظم والطاعون المقيت والشيطان الرجيم، ويفقد بشره كل صفة إنسانية. خلافاً لهذه الصورة الساذجة يصف لنا غسان كنفاني العدو الصهيوني بأشكال مختلفة حسب الشخصيات الروائية. ففي "عائد إلى حيفا" تظهر ميريام كوشن البولونية الأصل والتي أسكنتها الوكالة اليهودية في بيت سعيد ، سيدة مهذبة رقيقة الحواشي لا تتجلى عليها علامات الغطرسة الصهيونية. فالآخر، وإن كان ينتمي إلى معسكر الأعداء، قد يكون إنسانياً أكثر ربما من الجار المحسوب على معسكرنا. في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق "لعبد الرحمن منيف، تظهر كاترين البلجيكية التي أحبها عبد السلام أثناء سنوات التخصص، تظهر أكثر إنسانية من الحكام المتخلفين والجلادين.

وتطرح مسألة الآخر مسألة مرتبطة بها، ألا وهي مسألة الهوية.

في هذا الزمن العربي المفتّت الذي ضاع فيه الخيط الرفيع الفاصل بين النور والظلمة، نلاحظ أن الرواية عالجت مسألة الانتماء والهوية بكثير من الإسهاب ما هي هوية المجتمع السعودي؟ تلك هي المسألة التي تطرحها خماسية عبد الرحمن منيف. ما هي الهوية السورية؟ هذا ما تطرحه "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، ما هي خصوصية الهوية الجزائرية؟ هذا ما طرحته رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة.

ومن يطرح مسألة الهوية يتساءل عن المفاهيم التي تحدد هذه الهوية لقد خاضت معظم روايات السجن السياسي في مسألة المواطنة وفي علاقة السلطة الجلادية بالوطن والشعب كما خاضت في مسألة الإنتماءات المختلفة: الحزبية، المناطقية، الجهوية، الدينية، القطرية، القومية.. وتتداخل الأوراق، فيضيع الحابل بالنابل، بسبب تماهي السلطة مع الوطن بالتالي، ومن جهة نظرها، يصبح الانتماء إلى السلطة هو الإمكان الوحيد للانتماء إلى الوطن. وهكذا يتم اختزال مسألة الهوية لتصبح شعاراً آنياً أجوف يتغير بتغيّر هذه السلطة. فيجتزأ الانتماء ويشوّه، فبدل أن يكون انتماء متجدداً وخلاقاً وشمولياً، يصبح انتماء لحالة أو لظرف أو

لسلطة ويفقد بالتالي كل مقومات الانتماء الطبيعي، حسب ما وصلت إليه البشرية في نهاية الألفية الثانية.

وانطلاقاً من ذلك، يظهر "البطل" الروائي شخصاً عادياً فقد صفحات البطولة والتكريم والتقديس، لا بل أصبح شخصاً اغترابياً مفتتاً يعيش زمن الانحسار والهزيمة وكما في الروايات الأوربية تم الانتقال من البطولة المجيدة إلى شخصية الإنسان العادي، كذلك انتقلنا في الرواية العربية من البطل المبهر الذي لا يشق له غبار لأنه بطل، إلى شخص عادي تتقاذفه تيارات الحياة اليومية العربية وتدميه مشاكلها وتعقيداتها.

وهكذا يجد القارئ نفسه في الرواية العربية الجديدة أمام إشكالية حادة تسائله: هل الأنا العربية تتناقض مع الآخر؟ هل الأنا تمثل الصديق والآخر يمثل العدو؟ أليس الأنا والآخر صديقان وعدوان معاً؟ هل هناك صراع حتمي بين الأنا والآخر أم تآخ وتكامل بينهما؟ أميل إلى القول بأن عصر الانفتاح الذي نعيشه في آخر القرن العشرين، سيفرز -بالرغم من كل الحروب والنزاعات- تكاملاً حتمياً بين الأنا والآخر.

□□□

هنري ميشو

وتجربة الأعماق المسبورة

(1899-1984)

■ ت:د. ميساء السيوفي ■

ولد هنري ميشو في بلدة نامور في بلجيكا. وخصوصيته تنبع من حبه للأسرار والغموض. عرف كيف يبتعد عن الأضواء وعن الصحافة نأى عن المجد الأدبي عندما رفض نيل الجائزة الوطنية الكبرى للأدب عام 1965. وفضل أن يقرأه عدة مئات من القراء المهتمين -حسب قوله- على أن يقرأه الجمهور الواسع. ولهذا السبب لم تطبع أعماله في سلسلة كتب الجيب المعروفة بشعبيتها وانتشارها إلا بعد وفاته.

لم يكتب مذكراته ولا سيرته الذاتية، وملخص حياته كلها عبر عنه بستة صفحات حملها العنوان التالي. "بعض المعلومات عن تسع وخمسين عاماً من الوجود". ومما قاله عن طفولته في هذه الصفحات القليلة: "كان يضرب عن الحياة، واللعب، والتسلية والتنوع، يكره الأكل، والروائح والتلامس نخاعه الشوكي لا يصنع الدم ودمه لا يعشق الأكسجين فقر الدم. أحلام بلا صور ولا كلمات، جامد، يحلم بالاستمرارية، بأبدية ليس فيها أي تغيير، طريقته في الحياة هي أن يعيش على الهامش، طبيعته المضربة تخيف وتزعج، لذلك كانوا يرسلونه إلى الريف". كما كان يتحاشى الصور أيضاً لشعوره بأنها تختزل المرء وتسجنه في وضعية نهائية ليغدو مجرد صورة جاهزة.

بعد انتهائه من الدراسة سافر كبحار على ظهر سفينة وبدأ بكتابة نصوصه الأولى "حالات من الجنون الدائري" _1922). كتب جزءاً كبيراً من أعماله في

النصف الأول من هذا القرن، ونذكر منها: إكوادور (1929)، بربري في آسيا (1933)، الليل يتحرك (1935)، ريشة (1938)، اختبارات وطرد أرواح شريرة (1945)، في مكان آخر (1948)..

عبر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجوه وجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية وقادرة على التعبير عن أقل خلجة من خلجات النفس المتألمة. اهتم على وجه التحديد "بالمساحة الداخلية للنفس"، وتميز أسلوبه بالخيال وحب الحكاية والخرافة واعتاد أن يصوغ شعوره بالضيق على شكل حواريات ساخرة لكي يتمكن من القضاء على هذا النوع من المشاعر.

ازدادت نشاطاته وتزايد عدد قرائه في النصف الثاني من هذا القرن. نشر العديد من الكتب الجديدة، وزاد من نشاطه الفني كرسام وأقام معارض عدة. أراد أن يمضي إلى أبعد حد في معرفة واكتشاف النفس الداخلية وكان سبيله إلى ذلك تعاطي وتجربة أنواع مختلفة من المخدرات. ولكنه أصر دائماً على أن تتم هذه التجارب تحت إشراف طبي.

أراد بالدرجة الأولى أن يعرف نفسه وقال في ذلك: "أكتب لكي أجوب مجاهل قارات نفسي، ولذلك أرسم، وأؤلف وأكتب. أتجول داخل نفسي. المغامرة هي أن تكون على قيد الحياة". لقد كتب ميشو بسبب شعوره بالضيق بالدرجة الأولى وليس للتعبير عن موهبة أو ميول أدبية. لذلك فقد قضى معظم حياته باحثاً عن هواجسه وآلامه الداخلية في محاولة منه للسيطرة عليها. فجاءت أعماله على شكل سلسلة من التجارب والمحن وفي الوقت نفسه، سلسلة من المحاولات للتغلب على هذا الشقاء، بعبارة أخرى: لطرد الأرواح الشريرة فغدت الكتابة بالنسبة إليه "الطريق المباشر من النفس إلى الأشياء".

التقت تجربته الأدبية في أحيان كثيرة مع الحركة السريالية ولكن دون أن تمتزج بها. وقد نشر نصوصاً شعرية عديدة في مجلة القرص الأخضر التي كانت تنشر أيضاً أعمالاً سريالية. مارس هنري ميشو أنواع مختلفة من الكتابة، فجرب القصيدة، والشعر المنثور، والملاحظات والسرد والقصص والمسرحيات القصيرة والألبومات المصورة. كان هذا التنوع بالنسبة إليه وسيلة يحارب بها جموده وانغلاقه على نفسه واختار لغته عنيفة ومباشرة لا تسعى إلى التجميل ونيل الإعجاب، بل إلى تعرية النفس وإزالة الأقنعة في محاولة منه لإظهار ضعف

الإنسان وهشاشته. للبحث عن الحقيقة وطرد الأرواح الشريرة.

غير أن رغبته اللامحدودة في الإبحار إلى أعماق نفسه والاقتراب من مشكلة الوجود، دفعت به كما أشرنا، إلى طريق المخدرات التي تركت أثرا واضحا في كتابات ورسوم تلك الفترة من حياته ونذكر من هذه الأعمال: /الهائج اللامتناهي (1957)، المعرفة عن طريق الهاوية(1961)، تجارب العقل الكبرى (1966). وتميزت هذه الأعمال جميعها بعطش كبير إلى المعرفة، واتخذت أشكالاً مختلفة كالمقالة أو الريبورتاج أو السرد الذي يحلل ويدرس ردود الأفعال المتضاربة للنفس والجسد في أقصى حدودهما تحت تأثير المخدر.

تميزت فترة الخمسينيات بالنسبة لميشو بتغلب الرسم على الكتابة. لأنه شعر بأن الرسم يتيح له الانعتاق من نفسه إلى درجة كبيرة ولم يتعلم تقنيات الرسم مطلقاً، لذلك بقيت رسوماته عفوية ومفاجئة وهنا تكمن أهميتها. لقد رسم ميشو انتقاماً من الكتابة "مع الرسم أشعر بأني شاب، والكتابة تشعرني بالشيخوخة". فالكلمات في سعيها إلى المعرفة تجمد الأشياء وتصوغها في قوالب ثابتة، وهي فضلاً عن ذلك لا تريح من القلق. أما الرسم فهو بمثابة عملية تطهير للغة تستعيد بواسطتها حركاتها وصورها البدائية. وقد ساعده الرسم خاصة على التخلص من قيود اللغة والتعبير عن ألمه العميق عند وفاة زوجته متأثرة بحروق شديدة على أثر حادث تعرضت له.

المقتطفات الشعرية التي سأترجمها منتقاة من ديوان صدر عام 1997 بعنوان "عن بعد"، وهو عبارة عن مختارات لم تنشر في ديوان خلال حياة الشاعر. بعضها نشر بشكل متفرق في بعض المجلات، والبعض الآخر بقي على شكل مخطوط.

في اللحظة الأخيرة

البرد في داخلي، أنتم الذين تصرخون بالقرب مني
سأترك البيت ذا الألف مقام
في أعصابي المتصلبة

تمر بلا رحمة عربة ضجيجكم.

هزيمة، هزيمة، مسألة غريبة
أتمدد في وسط النهار كشجرة مقطوعة
لا يعيش النمر أكثر من الأيل
لكنه يأتي دائماً في الوقت المناسب ليقتل الأيل

عن غير قصد اخترق سكين
أحد المهووسين صدري
لكن هناك دائماً ظل
يطرد ظلا آخر، ليلتقي بالظلال الأخرى

لا ترتجف يا كياني، لا تبتئس، لا تتحطم
لنتذكر كيف نستدرك ذواتنا
في صداقة الصمت
لنلج وحدنا رحبة الليل الشاسع

المستوحد في المغارة
المغارة في أنفه
أنفه في وجهه
ووجهه مفتوح بتلكؤ

وجهه في الحزن
والحزن في الداخل
في الداخل، الداخل، اليأس في الداخل
واليأس في أحسن أحواله

اليأس في عمقه
عمقه، أعماقه، أعماقه الفسيحة
كلها تتفكك تتشكل ثانية، كلها قاحلة
وتصطف التجاعيد بأعداد كبيرة

والموت ومن ثم الموت
وفي الخارج الموت! الموت! الموت!
الحيوان -الإنسان
له هنا وجه آخر
الشعوب: رغبات فاغرة الفم
لمَ كل هذه الرغبات.؟
لمَ كل هذه البلدان؟
لمَ كل هذه العادات
لماذا المتعدد لا يزال دائماً عديداً؟

من شعر روحها، يمسك بها، بينما تتخبط في داخلها محاولات للممانعة ولكن دون جدوى،

تتخبط بحركات غير مجدية، برجعات سدىً، بانفكاكات عبثية، تنزلق رغماً عنها، تنزلق لتغدو شبه معلقة، بدون سند، فوق حفر الرغبة المشتركة.

تعالي مرة أخرى
تعالي، أيتها الكلمات البائسة
لكي تعبري عما هو أشد بؤساً منك
لتعبري عن الساقط والمجتاح والمشوّه
والمرعب المخيف الذي يتحفز في الظل
تعالي، لتعبّري عن جبال الخجل التي تنبثق فجأة

لتسد الآفاق
الأقفاص في كل مكان، تعالي لتحكي عن يهوذا
يهوذا المتعدد، يهوذا الذي يلازمنا
لن يركض مال الخيانة طويلا خلف اليهوذا بصيغة الجمع
تعالي لتعبّري عن الأوراق التي تتساقط
والجباه التي تتكسر
والمحطات التي تطفأ
والطرقات التي تنضب
يضرب الشتاء بسوطه القطيع الكبير
لتعبّري عن الأذرع، والمِعَد والمحاكات الجائرة
والملايين من البشر بأكملهم داخل الفخ
وآلاف البشر تنخرهم الجراح
الجراح، جراح السقوط
أو مسمّرين، صامتين، يتأملون تكسر ظهر
مستقبلهم
متأملين بخاصة التمثال الشامخ الذي بعد هزيمة
ذويه
أنهار على قاعدته
أشلاؤه تؤلم. اشلاؤه تعذبنا، وتلاحقنا
لقد أتى الليل. تبتعد الأصداء. البرد يكبر.
جسد كبير ذو مخالب، يتمدد، بكل ثقله، فوق نفسه

المستنقع

أعطه رجلا وبعض الوقت فيجعل منه جثة،

ثم يرميه على ضفافه

ينفخه بالهواء ثم يرميه

وهو يبقى

وضعت المقاعد حوله لنتمكن من الجلوس

كان المتعبون يأتون بالقرب منه ليدخنوا الغلايين الطويلة

وبُني قصر قبالته

كان المستوحدون والأيتام والعاطلون عن العمل بإرادتهم يقتربون منه وهو لا يفعل شيئاً،

والحزانى يبوحون له بأحزانهم، بعضهم يقول، لو أني غرقت لو كنت جثة، لكنت ربما أكثر سعادة، ويفكرون.

وآخرون كانوا يرمونه بكتل من التراب ليلونوا سطحه.

كان يجعل الأوراق الساقطة تتعفن شيئاً فشيئاً.

لكنه لا يلح في طلب الأوراق التي لا تزال على الشجرة

لم يكن ذا فائدة تذكر بسبب بعده، وتمنوا لو يقربوه من القرية

ولكن من صاحب العربة الذي سيتكفل بالأمر؟

واستمر في بقائه

كان هنا، ولم يذهب لأي إنسان، ولم يحاول إطلاقاً أن يعدو، أو ينفخ، اص، اص.. مثل ماء النهر الذي يتقدم فوق الحصى، ولا يبحث عن أسماك غير التي فيه.

والتعساء الذين ألقوا بأنفسهم فيه يندمون في اللحظة نفسها، ويرتفعون بواسطة الفكر للمرة الأخيرة فوق المياه، ويصلون إلى منازلهم ويجلسون فوق كراسيهم.. زرعت بسببه الصلبان الترابية،

خمسة عشر صلبيا.

وهو باق

حاول حلزون منذ ولادته أن يدور حوله. وها هو في سن البلوغ يتم دورته مع أفراد عائلته.

وعند احتضاره أورثهم رغبته تلك، لكنهم كانوا ينظرون إلى ورقة خضراء يانعة وهو باق.

تتغذى النباتات منه على هواها منذ ألفي عام بنوع معين من الحشرات التي تركض فوقه.

أبا عن جد دون أن تبتل قوائمها.

يتأمل الطفل المستنقع، يدخل إصبعه في أنفه ويفكر

يحلم بأن المستنقع سوف ينهض، ويرى المستنقع وهو ينهض، ينهض المستنقع ويقول:

"أنا لم أعد ميتا"، ويمضي المستنقع تاركاً حفرته شاسعة وعميقة.

ويمضي على الطرقات، منحنياً مثل رجل ضخم الجثة، وشامخ مثل كاتدرائية، وشفاف على الرغم من بعض النمل الأسود أو البني الذي يلطخه بين حين وآخر ويمضي مجمعاً حوله قطراته التي قطعتها الحجارة الصغيرة، يمضي وهو يصدر ضجة الخرير..

إنه مجرد حلم.

المستنقع هنا في حفرته باق.

في النهار يغدو فم المستنقع على مستوى الأرض بسبب لمعانه.

لكن في المساء.. ذات مساء كان راكب دراجة يتوجه مسرعاً نحو بيته، حيث تنتظره عاداته، فوقع الرجل في فم المستنقع الذي تبلغ مساحته حجم ساحة كبيرة. وفي الغد عثر على السائق ودراجته، لكنهما كانا قد سقطا عميقاً جداً، وما عاد الرجل يحيا حياة إنسان. ولم تعد الدراجة تحيا حياة الدراجات.

وهو باق.

إنه لا يشعر بالمركب، ولا يتعرف على قبطانه من بين كل الرجال،
لأنه يفقد الذكريات، لأن الريح تبعدها سريعاً

ولا شك أيضاً أنه يجهل آكلي المستنقعات، الشمس التي تكتشفه ثم تقلصه، الضفدع الذي يأخذ معه فوق جلده قطرات الماء حين يقفز إلى الأرض الصلبة.

لا شك أنه لا يأبه للعصفور الذي حط على صحن أخضر من ورق النيلوفر وبدأ يشربه بجرعات صغيرة، ولا يأبه كذلك للغيم أو لماء المطر الذي يغذيه.

ولا يعبر نفسه بانتباه محاولاً إحصاء أسماك الشبوط أو الغجوم الموجودة فيه.

حتما ليست له روح

أنا والطفل فقط أعطيناه روحا، وهو يجهل هذا الأمر ولا يستفيد منه.

أعطيناه روحا ليغدو جميلا: لقد غدا المستنقع الذي أعرفه جميلا منذ أعطيته روحا ونوايا.

يسعى بكل ثقله إلى الأعماق، ينتظر أن تتعمق حفرته في الليل، بالقرب من مركز جاذبيته المستنقعات جميعاً.

كان يجلس في حفرة وينتظر
يرمونه بالحجارة فيبتلعها
ويبقى كما الليل والنهار
أطول من حياة جاموس
أطول من حياة أرزة
أطول من المزامير التي تنشدها أشجار الأرز المقطوعة
ينتظر دائماً ويتقلص، حتى يغدو في النهاية ظلاً لنفسه.

□□□

جان جيونو
ومذهب العودة إلى الطبيعة

■ ت: لطيفة ديب ■

ينحدر من سلالة فرنسية- تبيمونتية حيث "الكاربو ناريسم"- الجمعية المعروفة بـ "الفحامية"- ورابطة العمال، وعزة النفس الفطرية التي تسم الشعب، وتذوق "أفضل الكتب" التي كان يطالعها بعض الحرفيين المثقفين، خلفت جميعها بذرة الأمثلية والفوضوية الشهمة. إنه "جان جيونو"

ولد "جان جيونو" في شهر مارس من العام 1895، في شارع قديم من "مانوسك"، وتوفي في تلك المدينة سنة 1980. وكبر "جان جيونو" وطالع من تلقاء نفسه "التوراة"، و "هومير"، و "المآسي"، متنقلاً بين حانوت أبيه- الذي كان إسكافياً-، ومشغل أمه التي كانت تعمل في كيّ الثياب. وإذ توقفت دراسته قبل حصوله على شهادة الدراسة الثانوية، أصبح "جان جيونو" ساعياً جوالاً ثم موظفاً وأخيراً معاون مدير فرع مصرفي محلي. وفيما عدا الحرب العالمية الأولى 1914-1918 التي خرج منها برتبة جندي من الفئة الثانية ولم يحز وسام صليب الحرب، ظل "جيونو" في مسقط رأسه حتى العام 1929 عندما جاء إلى "باريس" ليوقع عمله المعروف باسم "الرابية". لكنه سرعان ما عاد ليتابع عمله ككاتب في المدينة الصغيرة حيث لم يزل منزله يشرف حتى اليوم على سائر السقوف. فهو مدين في كل شيء إلى ثقافته الشخصية، إلى تأمله مشهداً يمتد من "الدورانس" إلى السهول "التي تفرقع تحت أشعة الشمس وبفعل الوحدة".

كما يدين أيضاً إلى معرفته بشريةً متمسكة بهذه الأرض، أرض الأسرار والعنف.

ثلاثية بان[1]

لم يُعرف "جيونو" إلا من مجموعة صغيرة. فقد كان نشر بعض القصائد "مصحوبة بالمزمار" وكتب في العام 1927، "مولد الأوديسة"، عندما نشرت له مجلة "كومِرْس" "الرابية" في العام 1928 وذلك برعاية "أندريه جيد". وسرعان ما لاقى العمل نجاحاً:

شخوص عاديّون تُذكي نفوسهم أهواء صامتة، تأثير سيئ، رابية تُخمد وفجأة "ترتكب حماقات"، أسلوب مغلوط بدقة، وذو شاعرية مدهشة، تتضافر جميعها لتضع في ذلك العمل نسخة مُلْهمة وملحدة من أعمال "راموز" دون أن يتمكن أحد من أن يتحدث عن تقليد لدى "جيونو"، الكاتب الذي يتسم بأصالة نادرة.

ثم جاء عملاه "رجل من بومُنْي" (1920) و"استعادة" (1930) ليكملا ثلاثية "بْروفانسْ العليا" المستوحاة من الأرض ومن النفس الشعبية ومن ود كونيّ، والتي كان أولها "ابراز بان".

المذهب الجيوني:

لئن كان عمل "جان جيونو" القطيع الكبير (1931) امتداداً لـ "المذهب الطبيعي المأساوي"، وكان عمله "جان الأرزق" (1932) المشبع بذكريات الطفولة، يوضح منشأ المذهب، فإن "حية النجم" (1933) و "نشيد العالم" (1934)، و "ليستمر فرحي" (1935)، تكشف، على حساب استحضار ذكريات رائعة، عن إسراف وجداني وميل إلى "التبشير". لقد صار له من بعد، مريدون يجتمعون في مكان منعزل هو مزرعة "كونتادور" المهجورة. فكان يعلمهم "الثروات الحقيقية (1937) التي تولد جميعها من الأرض ومن الأعمال في الأرض، ومن الانتماء إلى النظام الطبيعي للعالم، ومن الحرية العظيمة، حرية الفرد التي تتعارض مع المدنية الحديثة وما تستلزم من تعبئة.

[1] بان: هو إله الرعاة والقطعان عند اليونان

عُرِف "جان جيونو" بكونه محباً للسلام، إنسانوياً، مهتماً فقط "بالغبطــة فـي أن يكـون حيّاً"، غير أن هذا سبب لـه السجن بعد أن اشتُبه بكونـه مناهضـاً لـلروح العسكرية، وذلك أثناء التعبئة عام (1939) إذ نُسب إليه، علـى نحـو غير معقـول، تعاطفه مع الشيوعيين.

ولما كان تبشيره السابق قد قدم كفالة شاعرية للمثل الأعلى في "العـودة إلـى الأرض" وفي النهضة الإقليميـة التي أصبحت مذهبـاً رسمياً بعد العـام (1940)، اعتقل من جديد عام (1945) بتهمة "تصير لنظام فيشي".

تجدد "جيونو":

بعد تلك المحن التي تحملها "جيونو" بسخرية، وبعد تخلصه من سمة "المذهب الجيوني"، اختار أن يبتعث بعض المشاريع التي كـانت مخيلتـه تحتفظ بهـا. فسلك "جيونو" درباً جديداً منذ العام (1947) وكتب "ملك لا يلهو"، و "نوح". وعملـه الأخير هذا هو مجموعة مواضيع وتجربة حقيقية للابتكار بلا مقابل، وقد شكل هذا العمل، إلى جانب "ملك لا يلهو"، بداية الدرب الجديد الذي اختاره الكاتب حيث، كما فعل في العملين السينمائيين "الماء الحي" و "قارون" اكتفى بمنح الحياة لشخوص في عالم واقعي جداً.

ومـن "مارسيليا" و "دُرانس" إلـى مشـارف "الألـب"، يبسـط "جيونـو" أمامنـا المشاهد ذاتها لكنها أكثر انطباعاً بالرؤية البلزاكية (طـاحون بولونيا، عـام 1952) أو بالرؤية الستندالية كما في أنشودة "أنجلو" جندي الخيالـة، مبرهنـاً عن مواهبـه كروائـي كبير فدُعـي إلـى "أكاديمية غُنكور" عـام 1954. والقضايا التـي كـانت تطرحها أعماله (مثلما كان يفعل "راموز")، توارت من بعد. وبقدر ما هو سيد عالم رومانسي شاسع، هو كذلك سيد لغة نقية وطبيعية، وسيد كتابـة معراة فـي قدرتها الرشيقة. كذلك أصبح قاصاً مباشراً وأصبحت رؤيتـه للأشياء وللحياة فريدة فـي نوعهـا، لقد تجلى هذا في قصتـه التاريخيـة "نكبـة بـافي" (1963)، وفـي "فارسـا العاصفة" (1965) و "سوسـنة سوز" (1970)، وحتـى فـي عملـه الـذي طبـع بعد وفاته "قصص المفرزة الصغرى " (1972).

(من كتاب لاغارد ميشار: الأدباء الفرنسيون الكبار في القرن العشرين)

وقبل أن أقدّم نصاً، كنموذج على كتابته، من روايته الشهيرة "القطيع الكبير" لا بدّ من إلقاء بعض الأضواء عليها.

نُشرت رواية "جان جيونو"، "القطيع الكبير" عام 1931 لدى "غاليمار".

القسم الأول: *قطيع ضخم من الخراف ينحدر من الجبل وقد نشبت الحرب للتو. عدة حيوانات تموت بعد أن أنهكها السير الطويل. وفي مزرعة "شارون"، على هضبة "فلانسول"، يعيش "جيروم" وكنته "جوليا" وابنته "مادلين"، إذ أن ابنه "جوزيف" مجنّد. وفي الجبهة، يسهر هذا الأخير إلى جانب أحد رفاقه، يراقب نزاعه البطيء.*

القسم الثاني: *تحب "مادلين" أوليفييه غونذران"، الشاب من مزرعة "غارديت". ويجنّد الأخير بدوره فيغادر "فلانسول" ويلتحق بفوجه حيث يكتشف ويلات الحرب بينما يُجرح "جوزيف". تتألم "جوليا" و "مادلين" قلباً وجسداً لغياب الحبيبين.*

القسم الثالث: *أثناء وجود "أوليفييه" في "فردان"، تصل رسالة إلى "شوران" تخبر أن "جوزيف" بُتر ساعده الأيمن. ويعود "أوليفييه" ليمضي بضعة أيام في "غارديت" حيث تستسلم له "مادلين". وإذ تتبين أنها حامل، تحاول الإجهاض بمساعدة جوليا، تجنبا لغضب والدها وأخيها.*

لكنها تخفق في تحقيق ذلك فتقرر الاحتفاظ بالجنين. ويعود "جوزيف".

وفي الجبهة، يتلقى "أوليفييه" رسالة من "جوليا" تخبره أن مأساة تدور في "شوران". وفي الفصل الأخير من الرواية نلتقي الشخوص بعد الحرب:

"مادلين" هي الآن زوجة "اوليفييه". ابنهما مقعد بسبب المعاملات السيئة التي فرضها "جوزيف" على شقيقته أثناء حملها. وتلد "مادلين" ابنا ثانياً فتتصالح الأسرة حول المولود الجديد، عربون السلام وعهدا بتحقيقه.

التعليق

"القطيع الكبير" هو اتهام حاد للحرب يبين فيه "جيونو" ويلاتها وغباوتها

مستوحياً تجربته، فقد جُنّد من 1915 إلى 1918. وموضوع الرواية الهام، المتمثل في المسيرة الرمزية لقطيع ضخم محكوم عليه بالألم، يتضح منذ الفصل الأول بصرخة العجوز "بُرِل": "ضياع الحياة! ضياع الحياة!". وعبر المشهد الذي يلازم الكاتب، مشهد الأجساد الممزقة، والمقطعة، والمبتورة، ينسّق "جيونو" نوعاً من رقصة الأموات المديدة: "تتوتر الأعصاب في حزوز اللحم المتحلل [...]. البطون المنتفخة تنفجر، والرجل يتلوى في التراب مرتجفاً وقد تراخت أوصاله." إنه نص صيغ بمهارة وفق إعداد مستلهمة، حسب رأي الكاتب، من البنى الموسيقية لدى "باخ"؛ ويستمد قدرته على التأثير والإقناع من مقاربات معبّرة. هكذا بتعاقب الأماكن الروائية -"فلانسول" والجبهة- يضع "جيونو" بلداً مثالياً قبالة لوحة المجازر.

لقد بُنيت الرواية على تتالي وقائع تدور في ذينك المكانين، وتستمد قوتها في التشهير في ذلك الانقطاع بين المشاهد ومن تلك المفارقات. كذلك تتجمع في حلقات متعددة ورمزية، مشاهد المذابح ووحشية الحرب فتشكل معادلات متواترة، وحشية: "كانت الحافلة تجاهد في الطريق الجبليّ. [...] شقة ثور كبيرة، مسلوخة ومدماة، كانت معلّقة على الخلفية المسطّحة حيث تتدفق الأوحال.

[...] كانت في الوحل قطعة لحم بحجم جمع الكف، بدمها الأسود والأحمر، وشيء كالآح الأبيض في الألياف. وهناك قطعة في الشاش لا تزال ملتصقة على جانب اللحم الحيّ" إن الكاتب لا يتكلم مباشرة كي يعلق على الأحداث. بل يعرض رؤيته بفضل مزيج من الواقعية والرمزية تميز أسلوبه.

بقرب الحصان العجوز

"أين تختبئ، أين تختبئ؟ إنها تركض وكل شيء يعرقلها؛ لم تعد قدمها تعرف البيادر ولا الأقسام المبلطة من الساحات، ولا جانب النبع حتى ولا المرج الصغير. لم تعد تعرف شيئاً.

فكل شيء يقف معترضاً طريقها. تعثرت بالحجارة والتفت تنورتها بين ساقيها. أين تختبئ؟

لا، لا يمكنها أن تتحمل "جيروم" العجوز، الذي يبكي وهو ينظر إلى يديه. ولا يمكنها أن تتحمل رؤية هذا الوجه الترابي الذي حفرت فيه السنون أخاديدها الطويلة، أخاديد الشيخوخة والآلام القديمة، هذا الوجه الترابي المغطى بحزاز المسنين، والدموع الطاهرة تنهمر حبيبات تسيل على الأخاديد فيبتل بها الوجه كله. وشفتاه؟ شفتاه المرتجفتان، وذقنه المسترخية التي لم تعد تستطيع العودة إلى ما كانت عليه فينحبس اللعاب والعبرات.

وتأوهاته، تأوهات رجل بلغ مداه فأشرف على الموت. وفضلاً عن ذلك، ليت الأمر اقتصر على هذا. لكنه هنا يبكي وينظر إلى يده اليمنى المشوّهة.

لا. كانت خبأت رأسها في وزرتها وشرعت تبكي هي أيضاً. إنما، فجأة، لم يعد ذلك ممكناً. هل تذهب، لا! هل تختبئ، هل تنسحب إلى زاوية ما، مثل دابة، هل تتدحرج أرضاً، هل تتضاءل بحيث تختفي في حفرة في الأرض وتظل هناك كومة من لحم ودموع وألم و...

دفعت "جوليا" باب الإسطبل، فأدار الحصان العجوز رأسه.

ليست هذه ساعة المرعى. ونظر إلى المرأة.

قالت "جوليا": أفسح المجال.

واندست بقرب الحصان، ثم ذهبت إلى مؤخرة الإسطبل حيث المذود، فاستلقت هناك فوق القش تنعم بالدفء فتستشعر الأنس في تلك الظلمة وتلك الحرارة وتلك الرائحة؛ وهناك حيث طقطقة السلسلة وصوت الحوافر التي تضرب القش بهدوء، استلقت "جوليا" بقرب الحصان العجوز.

وأخذت تحدث نفسها في هذه الوحدة:

- هكذا بُترت يد "جوزيف"! يده اليمنى. ليس هذا ما سيحصل، بل هذا ما حصل. لقد قضي الأمر... الساعد! اليد! وكل شيء!

لقد بُترت يده! هل هذا ممكن؟ كيف فعلوا ذلك؟ لماذا؟ كم تألم!...

آه يا "جوزيف"! يا لك من مسكين!... هكذا الآن، من الجانب الأيمن لم يعد لك يد؟

إذاً، هل سبب صمتك الطويل!

إذاً، لهذا لم تصلنا منك رسالة، منذ أكثر من ثلاثة أسابيع.

هكذا، كما لو محيت بممحاة حبر، بُترت تلك اليد. بدءاً من أين؟

أمن المرفق؟ هل تُرك له طرف صغير منها أم بُترت على مستوى الكتف؟ يا عزيزي المسكين!

قالت جوليا: آه! يا "بيجو".

أحنى الحصان رأسه حتى لامسها وأخذ يشمها، وينفس فوقها لهاثه الساخن متدفقاً من منخريه.

- إنك سعيد، أنت!

تأملت عينيه الكبيرتين، الخضراوين، تنبعث منهما الطيبة وتخالطهما الحمرة. لقد صارتا هكذا لكثرة ما نظر إلى الأرض والأشجار طيلة حياته. إنهما عينان مملوءتان بأشياء عذبة وقديمة.

كذلك تذكرت قاعة الرقص السعيدة تلك، هناك، في القرية، والتي كانت تُزيّن أيام الآحاد بالبقس وأغصان البلوط؛ وكان "جيريمي" ينزل من الروابي وقد علق الأوكرديون إلى حمالة؛ والابن "مِرْسَنيية" كان يخرج من دهليزه حاملاً بوقه الملمّع. كانت الفتيات يَمتَلِئن المقاعد منذ أوائل النهار. أما هي فكانت تسير خلف المنازل إلى آخر بساتين التفاح حيث يمكن أن ترى الطريق المنحدر. وهناك كانت تأتي "مادلين" بثوبها الأزرق وقد احمر خداها بتأثير الشمس الحارة، لكن عينيها كانتا تعكسان زرقتهما على وجهها كله.

وتقول "مادلين": إنه آتٍ، وقد وضع قبعته الجميلة على رأسه.

عندئذ كانتا تركضان في الروضة، باتجاه الحفل الراقص. فتصلاه ولم يكن باقيا سوى مكان صغير في طرف المقعد بقرب الباب، فتحتلانه لتريا "جوزيف" يظهر من هذا الباب- وقد كاد يسده بجسمه الضخم- جميلاً بكتفيه العريضين وقبعته الكبيرة السوداء المزينة بريش الحمام في جانبها الأيسر.

ويحف الحصان رأسه إلى كتف "جوليا" فتقول:

- نعم يا "بيجو"، نعم يا صديقي!

وتتابع التحدث إلى نفسها... لقد أحبت "جوزيف" ذاك على الفور، أحبته بكل كيانها، دون أن تحتفظ بشيء، فقد استحوذ عليها بهيئته، بتمايل كتفيه وهو

يمشي، بصلابته، بصحته التي تسري في شقرة عينيه.

كان "جيريمي" يضغط على الأوكرديون و "مِزنَيية" الابن يقول "واحد، اثنان" ثم ينفخ في البوق. وعندئذ كان "جوزيف" يأخذها بساعده الطويل.

- آه! يا عزيزي المسكين... آه! يا "جوزيف"!...

هذا الساعد، هذا الساعد الذي بتروه! إنه ساعدي، الساعد الذي كان يلتف حول خصري، حاراً، صلباً في رقصة الفالس وفي كل شيء! هذه اليد التي كانت تحطّ عليّ!

بتلك اليد لمسني للمرة الأولى، هنا، على خدي، على عيني، على فمي. كان ذلك في مخزن العلف. في ذلك الليل الذي دام سبع ساعات، كان ليلا بنفسجياً كخوخة في دائرة الكوة.

وكانت تفوح رائحة العلف المسحوق تحت جسمينا وقد أثقلتهما تلك السعادة وذلك الفرح الذي أحسسناه إثر التنميل في جسمينا حتى بلغ رؤوس الأصابع. بتلك اليد لمسني للمرة الأولى. لقد حطّت هنا على خدّي، وتنقلت على استدارة خدي. حطّت على فمي وعلى عيني، وبهذه اليد عرفني، بعد أن...

- "جوزيف"! يا عزيزي المسكين! هكذا إذا ستمضي في الحياة بنصفك الباقي. لن تلمسني بتلك اليد، أليس كذلك؟ تلك اليد كنت أشعر بحرارتها وصلابتها وسرعة حركتها. لقد حفظت جيداً كل ما يشكل كياني!

هكذا إذا؟ قل لي! لقد كانت تلك اليد ملكي أنا نوعاً ما. والآن ينبغي أن تتعلم مداعبتي باليد الأخرى!

كانت جالسة فوق القش. أحنى الحصان رأسه وأخرج طرف لسانه محاولاً أن يلمس خد "جوليا"، فلم يستطع لأن المطول -أي الرسن- كان قصيراً جداً.

وانطلق صوت ينادي:

- "جوليا"!

إنه "جيروم". قالت "جوليا".

- نعم

وخرجت من المذود.

– كنت أبحث عنك. فقد خفت لأنـي رأيتك تذهبين وأنت تدورين كورقـة. اعقلي.

إنهما هنا وجهاً لوجه. لم يعودا يقولان شيئاً.

– آه! صاح "جيروم" أخيراً وهو يرفع ساعده، ومن أجل البذار، ومـن أجل كل شيء؟ ابني!...

□□□

Foreign Literature Quarterly, No. (101-102), Twenty Fifth Year, Winter and Spring -2000.

Literary Criticism

□□

الآداب الأجنبية، العدد (101- 102)، شتاء وربيع 2000- السنة الخامسة والعشرون

المحتويات :

□□□

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

AL-ADAB AL-AJNABIYYA
(Foreign Literature Quarterly)

ARAB WRITERS UNION -- DAMASCUS, SYRIA

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

NO. 102–101

اتحاد الكتاب العرب

ARAB WRITERS UNION

DAMASCUS دمشق

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق

السعر ٢٥ ليرة سورية

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س او ما يعادلها